HAL
open science

Feuillage et figure dans l'estampe japonaise (XVIIIe-XIXe siècles) : liens entre homme et nature. Le cas du fonds Ohya du Musée des Beaux-Arts de Rennes

Lucie Gatignol

▶ **To cite this version:**

Lucie Gatignol. Feuillage et figure dans l'estampe japonaise (XVIIIe-XIXe siècles) : liens entre homme et nature. Le cas du fonds Ohya du Musée des Beaux-Arts de Rennes. Sciences de l'Homme et Société. 2015. dumas-01489050

HAL Id: dumas-01489050

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01489050v1

Submitted on 14 Mar 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

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

Université européenne de Bretagne
UNIVERSITÉ RENNES 2

Master 2 Recherche Histoire de l'art
Mention Art
Spécialité Histoire et critique des arts

« Feuillage et figure dans l'estampe japonaise (XVIIIe – XIXe siècles) : liens entre homme et nature. Le cas du fonds Ohya du Musée des Beaux-Arts de Rennes »

Volume 1 : Texte, Sources et Bibliographie

Lucie GATIGNOL

Sous la direction de Madame Patricia PLAUD-DILHUIT

Unité de recherche EA 1279 - UFR Arts, Lettres, Communication (ALC)

Année universitaire 2014-2015

Université européenne de Bretagne
UNIVERSITÉ RENNES 2

Master 2 Recherche Histoire de l'art
Mention Art
Spécialité Histoire et critique des arts

« Feuillage et figure dans l'estampe japonaise (XVIIIe – XIXe siècles) : liens entre homme et nature. Le cas du fonds Ohya du Musée des Beaux-Arts de Rennes »

Volume 1 : Texte, Sources et Bibliographie

Lucie GATIGNOL

Sous la direction de Madame Patricia PLAUD-DILHUIT

Unité de recherche EA 1279 - UFR Arts, Lettres, Communication (ALC)

Année universitaire 2014-2015

Remerciements

Je me dois de remercier dans cette première page tous ceux qui ont su m'aider pendant deux ans, à leur manière respective, à réaliser ce travail.

Mes premiers remerciements s'adressent à Patricia Plaud-Dilhuit qui a su me guider et m'encourager tout au long de cette année universitaire. Je la remercie pour sa disponibilité, son écoute, son aide et ses corrections, mais aussi pour m'avoir orienté vers ce sujet qui m'a passionné. J'espère avoir été à la hauteur de ses espérances.

Mes seconds remerciements se portent vers Laurence Imbernon dont j'ai pu faire la connaissance grâce à ce Mémoire. Je suis très heureuse d'avoir fait cette belle et double rencontre : à la fois celle d'une historienne de l'art passionnée et celle d'une personne d'une grande gentillesse. Je la remercie pour son accueil, sa disponibilité, son aide et ses conseils. J'espère pouvoir encore longtemps discuter d'Histoire de l'art, mais aussi de bien d'autres choses, avec elle. Je souhaite que ce travail soit au plus proche de ses attentes.

Je me dois également de remercier le Musée des Beaux-Arts de Rennes sans qui ce projet n'aurait pas été envisageable. Je remercie l'institution de m'avoir ouvert ses portes et ses réserves et de m'avoir donné accès aux informations qui étaient nécessaires à ma recherche. Avec ce travail, j'espère de tout cœur l'aider dans la connaissance des estampes du fonds Ohya et que mes découvertes lui seront utiles.

Je tenais particulièrement à adresser ma gratitude à Jean-Manuel Salingue qui a réalisé l'intégralité des photographies des estampes étudiées. Ces images, de très bonne qualité, m'ont permis de mener à bien mon travail.

À Takako et Daisuke Komiyama je transmets de profonds remerciements. Je leur dois une grande aide quant au déchiffrage des écritures japonaises mais aussi quant à l'identification des éléments des estampes, lorsque cela leur a été possible, puisque même pour des Japonais la lecture de papiers anciens n'est pas chose aisée. J'espère pouvoir encore longtemps toucher du doigt le dépaysement nippon en partageant remarques et joie autour d'une tasse de thé.

Qu'Hervé Duval trouve dans ces pages une grande gratitude. Je le remercie pour ses corrections, ses remarques, son aide, ses encouragements, mais aussi pour sa patience. Je sais ô combien cela a pu être difficile et je l'admire pour avoir su me donner confiance en mon travail. J'espère juste qu'il lui reste assez de patience pour les années à venir, puisqu'elles s'avèrent être nombreuses.

Enfin, que mes proches et ma famille, notamment mon père pour ses relectures, trouvent ici mes sincères remerciements. Sans leurs encouragements, félicitations et soutien, il aurait été difficile de trouver le courage de mener à bien ce travail.

TABLE DES MATIÈRES

VOLUME 1 :

INTRODUCTION.....7

I) Une collection singulière.....21
1- Le généreux don d'un collectionneur japonais.....21
2- Un fonds riche et varié, mais peu connu.....27
3- Une étude représentative de l'ensemble du fonds.....33

II) Étude des estampes.....41
1- CARTON 1.....41
Figure 1.....45
Figure 2.....47
Figure 3.....49
Figure 4.....51
Figure 5.....53
Figure 6.....55
Figure 7.....57
Figure 8.....59
Figure 9.....61
Figure 10.....63
2- CARTON 2.....66
Figure 11.....68
Figure 12.....71
Figure 13.....73
Figure 14.....75
Figure 15.....77
Figure 16.....79
Figure 17.....81
Figure 18.....83
Figure 19.....85
Figure 20.....87
3- CARTON 3.....90
Figure 21.....93
Figure 22.....95
Figure 23.....97
Figure 24.....99
Figure 25.....101
Figure 26.....103
Figure 27.....105
Figure 28.....107
Figure 29.....109
Figure 30.....111
4- CARTON 4.....113
Figure 31.....115
Figure 32.....117

Figure 33....119
Figure 34....121
Figure 35....123
Figure 36....125
Figure 37....127
Figure 38....129
Figure 39....131
Figure 40....133
5- CARTON 5....136
Figure 41....138
Figure 42....140
Figure 43....142
Figure 44....144
Figure 45....146
Figure 46....148
Figure 47....150
Figure 48....152
Figure 49....154
Figure 50....156
6- CARTON 6....159
Figure 51....162
Figure 52....164
Figure 53....166
Figure 54....167
Figure 55....168
Figure 56....170
Figure 57....172
Figure 58....174
Figure 59....175
7- CARTON 7....178
Figure 60....180
Figure 61....182
Figure 62....184
Figure 63....186
Figure 64....188
8- CARTON 8....191
Figure 65....193
Figure 66....195
Figure 67....197
Figure 68....199
Figure 69....201
Figure 70....203
Figure 71....205

III) Liens entre homme et nature....208
1- Un rapport plastique....208
2- Un rapport culturel....213
3- Question de la réception....218

CONCLUSION....228

SOURCES.....237

BIBLIOGRAPHIE.....240

VOLUME 2 :

CORPUS ICONOGRAPHIQUE.....4

I) Figures (cartels et photographies).....7

ANNEXES.....157

II) Glossaire.....158

III) Biographie des artistes.....168

IV) Illustrations.....176

INTRODUCTION

Le fonds Ohya du Musée des Beaux-Arts de Rennes est l'un des ensembles d'estampes japonaises les plus importants de Bretagne. Il se place parmi les plus beaux témoignages de l'art japonais moderne dont nous disposons en France. Son contenu, sa forme et son histoire représentent des objets d'histoire de l'art d'une grande richesse. Le fonds Ohya n'ayant encore quasiment jamais été étudié, il est encore nécessaire de se pencher sur ses gravures afin d'en dévoiler les secrets.

L'estampe japonaise, c'est-à-dire le résultat papier d'une xylographie polychrome à la manière japonaise[1], a connu des fonctions très diverses au cours des siècles[2] : affiche, publicité, trac ou encore objet de décoration ou de collection. Elle est ainsi un médium longtemps resté mystérieux pour les Occidentaux. Son iconographie est riche, variée et porteuse de nombreuses significations. Elle est l'image de la société qui l'a produite et reste aujourd'hui un témoignage d'une grande richesse historique et artistique[3]. Elle marque ainsi un moment important à la fois dans l'histoire de l'art et dans l'histoire du Japon[4]. Aussi bien illustration urbaine, de paysage ou figurative, l'estampe nippone manifeste notamment le lien important qui existe dans la culture japonaise entre l'homme et la nature, cette dernière étant pour les Japonais et selon Masaharu Anesaki (écrivain et Professeur) : « la mère bienveillante de l'humanité »[5]. Selon Charles Peter Swann (ancien Directeur du département d"art asiatique à l'Ashmolean Museum d'Oxford), à propos de l'estampe : « sa fécondité, sa complexité et sa qualité éblouissent ceux qui l'étudient[6]».

Le médium de l'estampe[7] inclut pour l'artiste la particularité de ne pas produire d'œuvre unique[8]. La gravure sur bois permettait en effet – et permet toujours – de reproduire à plusieurs reprises le dessin exécuté. La première impression, dite pour la gravure japonaise

1 Voir CATAFAL Jordi et OLIVA Clara, *La gravure*, Paris, Gründ, 2004 [2002] et RUMPEL Heinrich, *La gravure sur bois*, Genève, Bonvent, 1972.
2 Voir HAJEK Lubor, *Les estampes japonaises*, Paris, Pierre Belfond, 1976, p. 17-20.
3 Voir DELAY Nelly, *L'estampe japonaise*, Paris, Hazan, 1993 ; GONSE Louis, *L'art japonais*, Paris, You-Feng, 2004, p. 337-360 ; ainsi que LIBERTSON Herbert, NEUER Ronie, et YOSHIDA Susugu, *Estampes Japonaises. Images du monde flottant*, Paris, Flammarion, 2002, p. 7-39.
4 Pour une introduction à l'histoire du Japon, voir PAPINOT Edmond, *Dictionnaire d'histoire et de géographie du Japon*, Tôkyô, Sansaisha, 1906, p. IX-XVIII.
5 ANESAKI Masaharu, 1938, p. 13.
6 SWANN Peter Charles, 1967, p. 196.
7 Voir KOYAMA-RICHARD Brigitte, *La magie des estampes japonaises*, Paris, Hermann, 2003, p. 45-47.
8 Voir DE SOUSA NORONHA Jörge, *L'estampe objet rare. Comprendre, identifier, apprécier*, Paris, Alternatives, 2002, p. 32-34.

« *shozuri* », est la plus recherchée. Les premiers cents exemplaires d'une gravure sont appelés « première impression », il existe donc pour chaque image un grand nombre d'exemplaires de qualité. Les reproductions, dites « *atozuri* », ne sont, quant à elles, pas issues de la planche originelle ou encore de l'époque contemporaine à celle de la création du dessin[9]. L'art graphique japonais est soumis à certaines normes assignées à la technique de l'impression : « contraste entre les surfaces sombres et claires ou colorées ; rythme du trait ; distribution des espaces blancs ou vides ; caractère emblématique des formes et des couleurs ; association ou répétition des éléments de composition ; indication des raccords morphologiques ; trait qui souligne les entités importantes »[10]. Toutes ces caractéristiques plastiques font la spécificité de l'art de l'estampe polychrome japonaise.

Il est intéressant de préciser que le médium pris en compte ici, à savoir la gravure sur bois japonaise, n'a pas toujours reçu le statut d'œuvre d'art. L'estampe a longtemps été considérée au Japon comme une affiche publicitaire, plus qu'une image artistique. Elle avait ainsi un coût très peu élevé, alors accessible par le peuple et pouvait être reproduite en grand nombre. Ce n'est qu'à partir du XIXe siècle, avec l'ouverture du pays[11], que l'avenir de cet art évolua. C'est effectivement au moment de la Restauration (à partir de 1868), que le Japon s'ouvre à l'Europe. C'est le commencement d'un tournant à la fois pour les mœurs et pour l'art japonais. En ce qui concerne les estampes, elles n'étaient jusqu'alors que des impressions, regroupées par « liasses », servant parfois même d'emballage pour les exportateurs, devenant ainsi des « espèces de carton mince excellent pour les envois d'outre-mer »[12]. Le statut de ces œuvres était totalement dénigré mais l'intérêt des Européens, notamment des Français[13], avec les Impressionnistes, va leur donner leurs lettres de noblesse. Depuis, l'estampe japonaise est à la fois appréciée pour son exotisme et sa technique, qu'Henri Focillon (historien de l'art) considère double. Pour lui, elle serait à la fois « proche de la xylographie médiévale », donc de la gravure, et de l' « aquarelle, maintenue par une fine armature de noirs », soit un travail de dessin complété de couleurs franches. Cela donne une image harmonieuse, créée par un « génie de synthèse » puisque dans l'art japonais, seul ce qui est essentiel, c'est-à-dire ce qui donne la vie, est représenté[14]. Il y a ainsi dans ces dessins, selon Hajek Lubor (spécialiste de l'art asiatique), une « pureté du coup de pinceau[15]» (ce dernier équivaut à l'entaille laissée par la gouge sur la planche de bois). L'estampe est donc à la fois sculpture, gravure, dessin en noir

9 FAHR-BECKER Gabrielle, 2012, p. 192.
10 HAJEK Lubor, 1976, p. 27.
11 Voir FREDERIC Louis, *Japon, art et civilisation*, Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1969, p. 410-412.
12 FOCILLON Henri, 1923, p. 368-369.
13 Qui découvrent l'art japonais à l'Exposition Universelle de 1867 (Panneau explicatif, Musée Gutenberg, Mayence, Allemagne).
14 *Op. cit.*, 1923, p. 371.
15 *Op. cit.*, 1976, p. 29.

et colorisation juste, ce qui en fait toute sa spécificité et sa force. Elle gardera son caractère traditionnel et pur jusqu'à ce que l'occidentalisation du pays soit trop importante. Les artistes s'intéresseront à obtenir des couleurs moins douces et un dessin moins précis.

Notre étude aborde cet art au travers du sujet « Feuillage et figure dans l'estampe japonaise (XVIIIe – XIXe siècles) : liens entre homme et nature. Le cas du fonds Ohya du Musée des Beaux-Arts de Rennes ». Ce travail tente de poursuivre et de compléter l'étude déjà exécutée par Françoise Balcou en 1998, sous la direction de Marianne Grivel. En effet, également dans le cadre de son Mémoire de Recherche au sein de l'Université Rennes 2, l'étudiante avait réalisé une étude intitulée : *La représentation féminine dans l'estampe japonaise à l'époque d'Edo. Fonds Oyha du Musée des Beaux-Arts de Rennes*[16]. Après un rappel global à la fois technique, artistique et historique sur l'estampe japonaise, Françoise Balcou avait présenté le fonds Ohya : son histoire et son contenu. Elle avait poursuivi son étude par la présentation d'une centaine d'estampes japonaises appartenant au fonds, estampes sélectionnées selon le thème iconographique de la femme japonaise. Avec ce Mémoire, nous cherchons non pas à dresser un inventaire des œuvres du fonds, tel que Françoise Balcou l'avait entrepris, mais plutôt à réaliser une étude de celles-ci. Il faut ainsi approfondir le travail sur les œuvres et retracer avec plus de précision l'histoire de cette collection.

Le fonds Ohya a été créé en 1959. Le Professeur Zensetsou Ohya[17], à qui le fonds doit son nom, décida de léguer sa collection d'estampes japonaises au Musée (d'après le conseil du Professeur Pierre Huard[18]) cela afin de remercier la ville de Rennes de l'hospitalité qu'il avait reçu lors de sa venue en Bretagne en 1958, à l'occasion d'un séminaire de médecine (les « entretiens de Bichat »)[19]. Le Professeur avait réalisé le voyage avec ses œuvres dans l'espoir de les présenter aux membres du Colloque de médecine auquel il participait. Il fit bien plus, en offrant au Musée des Beaux-Arts de Rennes « ces modestes cadeaux[20]», tels qu'il les nomma avec grande modestie. Le but de ce projet était pour Monsieur Ohya de « contribuer à affermir les liens culturels entre [les] deux pays (la France et le Japon), en faisant connaître

16 Voir BALCOU Françoise, *La représentation féminine dans l'estampe japonaise à l'époque d'Edo. Fonds Ohya du Musée des Beaux-Arts de Rennes*, Mémoire de Maîtrise d'Histoire de l'art, dir. GRIVEL Marianne, Université Rennes 2, 1998.
17 Professeur à la Faculté de Médecin d'Osaka, ainsi que Membre de la Société Internationale d'Histoire de la Médecine (Belgique) et Chef de Service de la Clinique de Dermatologie de l'Hôpital National de Kyôto. Il résidait à Osaka au 1041 Ikaga Hirakata-Shi (Archives du fonds Ohya, Donation, Don Ohya, Musée des Beaux-Arts de Rennes).
18 Professeur à la Faculté de Médecine de Rennes, ancien Doyen de la Faculté de Médecine d'Hanoï ainsi qu'ami du Professeur Zensetsou Ohya (*Ibid.*).
19 BALCOU Françoise, 1998, p. 9.
20 Pr. Zensetsou Ohya à Mademoiselle Berhaut, Conservatrice au Musée de Rennes, lettre du 17 décembre 1959 (Archives du fonds Ohya, Donation, Don Ohya, Musée des Beaux-Arts de Rennes).

[aux] compatriotes [français] un aspect de l'art japonais[21]». La passion de l'histoire de Monsieur Ohya le poussa à récolter de nombreuses estampes – plus de 600 – qui manifestent pour lui de l'histoire de son pays. Ces œuvres sont des cadeaux, des dons, ou encore des « papiers » sauvés de la destruction. En effet, après la seconde Guerre Mondiale, les estampes subissent un triste sort : elles sont détruites ou bien réutilisées comme papier d'emballage en raison d'une pénurie de papier[22]. Toutes les estampes du fonds proviennent d'Osaka, ville d'où est originaire le Professeur et qui était, avec Edo, la cité du développement artistique de l'estampe polychrome. Le fonds a été formé suite à l'exposition de 200 œuvres de la collection du Professeur au Musée des Beaux-Arts de Rennes, inaugurée le 6 novembre 1959. Suite à cela, la procédure adéquate sera mise en place entre la ville de Rennes et le donateur afin que le Musée puisse acquérir l'ensemble des estampes[23]. L'acquisition sera administrativement validée à la date du 29 décembre 1959. C'est notamment à ce type de dons ou de legs, qui se développent au cours de la période du Japonisme, que les musées doivent leurs collections d'objets étrangers[24]. Ainsi, le Musée des Beaux-Arts de Rennes a la chance de disposer d'un ensemble de grande importance d'estampes japonaises. Selon le désir du donateur, les œuvres n'ont jamais été dispersées. Elles sont aujourd'hui conservées dans les réserves du Musée, où elles ont été placées selon un premier classement établi par le Professeur Huard, déjà mentionné précédemment. Un projet de création d'une salle consacrée à l'art d'Extrême-Orient avait été évoqué en décembre 1959, néanmoins, aucune salle n'est aujourd'hui destinée à l'exposition de ces œuvres remarquables.

Notre travail s'est donc avéré nécessaire afin d'approfondir et d'élargir le travail de Françoise Balcou, mais il a surtout permis aux œuvres du fonds d'être étudiées et répertoriées dans la base de données du Musée (Micromusée)[25], puisque cela n'avait pas encore pu être fait et ce depuis la date du don, en 1959[26]. Cette étude a également été l'occasion d'entamer une conservation préventive de l'ensemble des estampes[27]. Étudier et présenter le fonds Ohya ainsi

21 Pr. Zensetsou Ohya à Monsieur le Professeur Fréville, Député-Maire de la ville de Rennes, lettre du 10 novembre 1959 (Archives du fonds Ohya, Donation, Don Ohya, Musée des Beaux-Arts de Rennes).
22 Ce qui a d'ailleurs endommagé certaines œuvres.
23 BALCOU Françoise, 1998, p. 9.
24 Ce que la manifestation « Bretagne-Japon », tenue en 2012 dans divers musées de Bretagne, ne manque pas de mentionner. Le cas du fonds Ohya y est d'ailleurs évoqué (Voir *Bretagne-Japon 2012. Un archipel d'expositions : 12 Musées*, Musée de la Compagnie des Indes, Lorient ; Musée des Beaux-Arts, Brest ; Musée de Morlaix, Morlaix ; Musée départemental breton, Quimper ; Musée des Beaux-Arts, Quimper ; Musée des Beaux-Arts, Rennes ; Musée d'Art et d'Histoire, Saint-Brieuc ; Musée Mathurin Méheut, Lamballe ; Maison d'artiste de la Grande Vigne, Dinan ; Musée de la Pêche, Concarneau ; Port-Musée, Douarnenez, année 2012, Quimper, Palantines, 2012).
25 Nous avons réalisé le récolement de l'ensemble des estampes regroupées dans les quatre premiers cartons de la collection, au cours d'un stage au Musée des Beaux-Arts de Rennes entre mai et juin 2014.
26 Mise à part quelques unes qui avaient fait l'objet de l'exposition réalisée à l'occasion de la manifestation « Bretagne-Japon », en 2012.
27 Des protections en papier Japon ont été disposées entre chaque estampe par nos soins lors de notre étude des œuvres en réserve, au cours de l'hiver 2014.

que les œuvres qui le composent permet de les faire sortir de l'oubli, de les mettre en valeur, et ce afin d'aider le Musée à mieux les intégrer à sa collection.

Dans cette recherche, nous nous centrons sur le thème de la nature, déjà brièvement mentionné ci-dessus, puisque « le peuple japonais vivant très près de la nature, son art est étroitement lié à tous les phénomènes naturels[28]». En effet, contrairement à d'autres pays où la nature est vue comme un être sauvage, les Japonais vivent au plus près d'elle et réalisent toute une série de sorties en plein air afin d'en être au plus proche (floraison des cerisiers, contemplation du ciel ou du feuillage d'automne, etc.)[29]. Ils vont ainsi s'en inspirer pour créer d'après les modèles qu'elle leur offre[30]. Ce lien si singulier avec la nature, le peuple japonais le tient de ses religions : le bouddhisme et le shintoïsme. Celles-ci enseignent que les choses de la nature ne sont pas essentiellement différentes des êtres humains et qu'elles sont dotées d'esprits semblables à ceux des hommes. La religion permet alors d'entretenir une certaine « communion intime entre le sentiment et la nature »[31]. Pour Aubert Louis, l'art de l'estampe manifeste ainsi la notion bouddhiste et taoïste de la cohésion entre l'homme et la nature dans la vie et le monde, notion selon laquelle une contemplation et un profond respect de la nature environnante permettraient la plénitude de l'être[32]. L'art permet ainsi d'illustrer l'intérêt porté envers la nature de manière à, peut-être aussi, ne pas se détacher de ce lien, au travers des éléments de la vie quotidienne (vaisselle, meuble, ornementation et types des tissus, fêtes de l'année, etc.)[33]. L'œuvre devient alors révélateur culturel.

Notre étude tente de montrer comment l'estampe manifeste de ce lien singulier. En se centrant sur l'iconographie du feuillage, donc du rameau porteur des feuilles de l'arbre dont il provient, il s'agit d'étudier et de comprendre le traitement de ce motif au sein de l'estampe afin d'établir un lien avec le reste de la composition. En effet, le feuillage est l'un des motifs naturels les plus récurrents dans l'estampe japonaise, avec ceux de la fleur et de l'eau[34]. Ainsi, nous l'étendons à l'arbre en fleurs, puisque ce thème occupe une place importante dans la culture japonaise. Ce motif crée un lien avec la ou les figures(s) représentée(s) aussi bien de

28 ANESAKI Masaharu, 1938, p. 13.
29 CAWTHORNE Nigel, 1998, p. 83.
30 *Op. cit.*, 1938, p. 13.
31 *Ibid.*, p. 17.
32 Voir LOUIS Aubert, *Les maîtres de l'estampe japonaise*, Paris, Colin, 1922, p. 30-35.
33 Voir ANESAKI Masaharu, *L'Art, la vie et la nature au Japon*, Paris, Institut international de coopération intellectuelle, 1938, p. 42-45.
34 Un travail porté sur le motif du feuillage apparu plus pertinent que pour l'eau ou les fleurs puisque qu'il n'a encore jusque-là jamais été abordé, contrairement à ces derniers. Nous pouvons notamment citer le travail de Philippe Le Stum, Conservateur du Musée départemental breton de Quimper qui, dans sa thèse soutenue au début de l'année 2014 et qu'il a intitulé « La Bretagne dans la gravure sur bois (1850-1950) », a abordé les paysages de bord de mer.

manière esthétique que compositionnelle. Lien esthétique en premier lieu, dû au fait que les motifs de ce feuillage ou bien encore ses teintes concordent avec celles du personnage présent dans l'estampe (notamment au travers de ses vêtements où la nature apparaît plus comme un élément décoratif), jusqu'à parfois se confondre. Mais nous pouvons également trouver, en second lieu, un lien compositionnel ou perspectif. Le feuillage intervient également dans l'estampe comme un élément qui fait perspective, de mouvement ou bien parfois comme un plan à lui seul, séparant l'espace et mettant en avant certains éléments. Ainsi, il influe sur la représentation de la figure, en renforçant son mouvement ou par le jeu de regard du spectateur. Le motif du feuillage, c'est-à-dire la branche de l'arbre, est d'autant plus important puisqu'il a une grande portée significative – surtout religieuse – pour les Japonais. En effet l'arbre est, pour le peuple nippon, un objet de vénération. On lui consacre aussi bien des esprits que des divinités. Le tronc et les branches de l'arbre sont également considérés comme le lieu de repaire des démons et de repos pour les âmes des défunts[35]. En plus de cette force spirituelle, l'arbre plaît au peuple japonais pour son esthétisme. Nous verrons que chaque rameau fleuri des arbres a une portée esthétique particulière du fait de la forme de ses fleurs ou encore de ses coloris. L'espèce à laquelle appartient l'arbre lui identifie également des aspects symboliques particuliers (force, fragilité, longévité, etc.), que nous aurons l'occasion de développer au cours des analyses d'œuvres.

L'approche de ce sujet nécessite d'aborder à la fois les aspects de la civilisation, de l'histoire de l'art, de l'histoire ou bien encore de la technique et de l'iconographie de l'estampe japonaise. C'est ce dont témoigne la bibliographie critique ainsi que l'état de la recherche. Au travers d'un peu moins de dix ouvrages, nous nous attacherons à présenter les sources majeures qui s'articulent autour de notre travail, leurs limites et leurs apports, ce qui permettra également de replacer notre étude dans l'état de la recherche actuelle.

Étudier la civilisation japonaise et son art est un travail qui remonte au XIXe siècle. La première encyclopédie sur la civilisation japonaise fût publiée par le Docteur Phillip Franz von Siebold, à Leyde (Pays-Bas), en 1832[36]. Cet ouvrage met en avant le fait que les Hollandais furent les premiers à avoir des contacts avec les Japonais. L'auteur exprime ses impressions dans une *Nippon Archiv zur Beschreibung von Japan* (*Archive nippone pour une description du Japon*)[37]. Depuis, plusieurs auteurs modernes ont réitéré cet effort encyclopédique comme Kaempfer, Fraissinet, Dickson, Murray, Metchnikoff ou

35 WEBER Victor Frédéric, 1923, p. 32.
36 SHIMIZU Christine, 1997, p. 9.
37 Description réalisée par le Docteur lui-même durant son poste au comptoir de Dejima, près de Nagasaki, qu'il occupera jusqu'en 1829. Il accompagne son texte de dessins précis.

encore Reclus[38]. Le XIXe siècle (plus particulièrement sa fin) est ainsi l'époque à partir de laquelle la recherche sur le Japon, son art, son histoire ou encore sa culture, va s'élargir. Plusieurs revues y seront consacrées parmi lesquelles nous citerons *Le Japon artistique* de Siegfried Bing (1888), la première en France, les *Nouvelles de l'estampes*, la *Gazette des Beaux-Arts* mais aussi les comptes-rendus et rapports des Expositions Universelles (à partir de l'année 1867, première Exposition à laquelle les Japonais ont participé). Différents ouvrages destinés aux érudits seront publiés afin d'offrir aux artistes européens appréciant l'art japonais des images et des connaissances sur l'estampe ou bien sur la céramique japonaise (à l'exemple de G. A. Audsley et J. L. Bowes, *Keramic Art of Japan*, 1881)[39]. Dans le but de répondre à la volonté des Européens de découvrir cet art oriental, Louis Gonse, collectionneur et critique d'art, met en place la première exposition réalisée en France sur l'art japonais en 1883. La même année, il publie un ouvrage réalisé en collaboration avec les japonais Wakai et Hayashi, ouvrage qui reste aujourd'hui une référence majeure de l'histoire de l'art japonais. *L'art japonais* pose alors à la fin du XIXe siècle les « bases d'une première étude sur cet art[40]».

La recherche sur le Japon est donc encore récente puisqu'elle ne date seulement que d'un siècle et demi. Les auteurs des ouvrages dans lesquels nous puisons nos sources sont en quelque sorte les héritiers des Japonisants qui ont voulu ouvrir leur regard au Japon. Il nous a donc semblé nécessaire de préciser que notre étude se place dans une recherche où, bien qu'elle soit déjà très riche et avancée, il reste encore beaucoup de choses à découvrir et à approfondir.

Il convient de citer tout d'abord Nelly Delay (historienne de l'art et critique d'art connue pour ses écrits sur l'art japonais), puisque dans l'ouvrage intitulé *L'estampe japonaise* (1993), l'auteure aide à une approche générale de l'estampe nippone à travers différentes époques. Elle fournit des informations essentielles à l'appréhension de ce médium en abordant histoire, politique, culture, art et méthode d'analyse esthétique. Cet ouvrage est également un écrit où nous trouvons les clés techniques de la gravure sur bois japonaise tout comme de nombreuses indications sur les éditeurs, censeurs et artistes au travers de la reproduction de monogrammes qu'il faut reconnaître au sein des œuvres. En somme, cet ouvrage important, de bonne facture, très complet et enrichi d'illustrations, nous sert de base de travail. Nous y puisons les sources majeures pour l'analyse des œuvres mais nous avons également recours aux annexes qui comportent des documents à la fois sur la fabrication des estampes, les

38 GONSE Louis, 2004, p. 3.
39 SHIMIZU Christine, 1997, p. 9.
40 *Ibid.*, p. 9.

matériaux, des biographies d'artistes mais aussi un glossaire complet. Cet ouvrage est cependant à mettre en relation avec les écrits majeurs sur l'art japonais, notamment *L'Art japonais* de Christine Shimizu (Conservateur du patrimoine) publié en 1997 que nous avons déjà pu mentionner précédemment. Nous y trouvons, au milieu d'un rappel historique et chronologique sur l'art et la civilisation japonaise, d'autres sources d'aide à l'identification des estampes (repères chronologiques et repères typographiques, index des termes techniques, etc.). Afin de conclure sur les sources historio-artistiques qui sont la base de notre documentation, nous nous orientons, avec le manuel d'histoire de l'art de Peter-Charles Swann intitulé *Japon : De l'époque Jômon à l'époque des Tokugawa* (1965), vers une approche encore plus vaste des estampes japonaises. En effet, l'auteur donne des informations à la fois sociologiques, religieuses, civilisationnelles et historiques sur le Japon de l'époque de la naissance du bouddhisme à l'époque des Tokugawa. Ce dernier chapitre concentre notre attention puisqu'il s'agit de la période étudiée. Nous y trouvons notamment les clés de la gravure en couleur (origine, influence chinoise, utilité, etc.). Ce qui reste particulièrement intéressant dans le cas de notre étude sont les informations liées à chaque artiste, c'est-à-dire les apports de chacun vis-à-vis de l'art de l'estampe ainsi que les styles artistiques dont ils sont les auteurs, même si tous les artistes du fonds ne sont pas cités. L'auteur de l'ouvrage évoque également les notions d'influence entre orient et occident ainsi que les liens artistiques aujourd'hui établis entre ces deux continents. Ceci nous aide pour aborder la notion de la réception de l'art nippon par les artistes occidentaux.

Afin de compléter ces propos, nous avons recours à *Ukiyo-e : 250 ans d'estampes japonaises*, rédigé par les auteurs Hebert Libertson, Ronie Neuer ainsi que Susugu Yoshida, publié pour la première fois en 1979. Cet ouvrage nous aide à comprendre les liens entre l'histoire et l'art du Japon mais aussi à acquérir la technique de présentation et d'analyse des œuvres du corpus, notamment en se centrant sur les détails techniques tout comme ceux de certains éléments végétaux. Ce qui reste innovant dans ce livre sont les liens établis entre les motifs et la technique (rapport entre l'encre ou bien la couleur et la nature, etc.). Ce point nous apporte des éléments d'analyse intéressants. Ainsi, bien qu'à l'apparence « grand public », l'ouvrage est complet puisque les auteurs sont des personnalités importantes pour l'histoire de l'estampe japonaise (R. Neuer est professeur d'histoire de l'art japonais et H. Libertson ainsi que S. Yoshida sont tous deux propriétaires de la plus grande galerie d'estampes japonaises des États-Unis). Nous nous référons alors à l'ensemble des chapitres ainsi qu'au glossaire et aux index. Au regard d'*Ukiyo-e : 250 ans d'estampes japonaises*, Christine Guth (historienne

de l'art) a publié en 1996 un manuel qui est, quant à lui, plus universitaire : *Le Japon de la période Edo*. Ce travail est complet et est à mettre en relation avec l'ouvrage présenté précédemment. En effet l'auteure, qui a été commissaire de nombreuses expositions sur l'estampe japonaise, centre son propos sur le contexte de la production des œuvres au cours de la période d'Edo, que nous étudions. Elle met notamment en avant la dynamique culturelle de plusieurs villes (dont Edo), afin de montrer l'importance de la vie rurale et urbaine pour l'évolution de l'art. Chaque chapitre est bâti sur cette problématique. Nous avons recours au chapitre nommé « Les artistes et la ville », qui nous permet d'établir un lien avec la culture urbaine et les estampes étudiées, afin d'en comprendre les origines et le sens, donc ce qu'elles illustrent (mode, loisir, *kabuki* (théâtre traditionnel japonais), quartier de plaisir, etc.). Cette approche est peu courante.

En ce qui concerne les rapports entre estampes et civilisation, les travaux de Brigitte Koyama-Richard (Professeur de littérature comparée et d'histoire de l'art à Tôkyô) sur *La magie des estampes japonaises* (2003), les abordent d'un point de vue large et donc riche. L'auteure analyse effectivement plusieurs aspects en rapport à l'estampe : la culture, le statut de l'artiste, les conditions de fabrication, la publicité, la vie quotidienne, l'apport ludique, la médiation, le maquillage ou encore les vêtements. Cela nous permet alors d'ouvrir l'approche que nous avons des estampes en n'oubliant pas l'importance de la civilisation japonaise vis-à-vis des créations picturales. Mais cet écrit est également une source d'information sur le Japonisme, thème que nous abordons à la fin de notre Mémoire. Aubert Louis, dans l'ouvrage ancien *Les maîtres de l'estampe japonaise* publié en 1922, nous fait connaître les caractéristiques des religions nippones : le bouddhisme et le taoïsme. Celles-ci se reflétant dans les œuvres étudiées, l'ouvrage s'avère être une source pour l'étude de leur signification. L'introduction est très intéressante pour notre travail. En effet, l'auteur insiste sur la nouveauté de l'estampe lors de ses débuts, c'est-à-dire la mise en avant de l'art et de la vie populaire japonaise, en opposition à l'art classique. De plus, il présente dans son ouvrage des artistes dont certaines œuvres sont contenues dans le fonds, ce qui nous fournit un apport biographique. Mais c'est surtout l'introduction de cet ouvrage qui lui donne toute sa spécificité puisque celle-ci est rédigée d'une manière peu commune (plus poétique) et parce qu'elle nous permet de bien développer la notion de relation entre l'homme et la nature et ce d'après l'esprit traditionnel bouddhiste et taoïste.

Les encyclopédies et dictionnaires rassemblés sont eux aussi d'une grande aide pour notre recherche puisqu'ils représentent des sources de base. *Ko-ji hô-ten : dictionnaire à l'usage des amateurs et collectionneurs d'objets d'art japonais et chinois*, de Victor-Frédéric Weber, est, par exemple, d'une grande richesse. Publié en deux volumes en 1923, ses informations sont très abondantes. Nous y trouvons alors de nombreuses explications et détails qui nous permettent de développer profondément les analyses d'œuvres : explications et renseignements sur des personnalités (artistiques ou religieuses), indications sur des lieux, descriptions des fêtes et des coutumes japonaises, symboliques et liens avec la culture des éléments de la nature, reproductions de signatures et biographies d'artistes, résumés des contes et légendes ayant inspiré les artistes mais aussi dictionnaire illustré des gravures. Ce dictionnaire est donc fondamental à notre étude. Laurance P. Roberts (érudit en art asiatique) a par la suite (en 1976) reproduit un dictionnaire construit comme celui de Weber mais qui est plus centré sur une approche historio-artistique. Ainsi, *A Dictionary of Japanese Artists. Painting, Sculpture, Ceramics, Prints, Lacquer* nous sert de complément au dictionnaire destiné aux amateurs d'art asiatique précédant en fournissant des informations sur les artistes. Celui-ci est très complet et présente de nombreux artistes en donnant l'ensemble des noms avec lesquels ils peuvent être identifiés ainsi qu'une biographie riche (sur la formation reçue et les spécificités artistiques adoptées). Ce qui nous est d'une grande aide est donc la correspondance des noms d'artistes puisque cela nous permet de retrouver le nom d'origine des artistes étudiés et ainsi d'obtenir des informations les concernant. Nous nous référons également à un autre dictionnaire, le *Dictionnaire de la civilisation japonaise* d'Augustin Berque (géographe, philosophe et orientaliste, ici directeur de publication), qu'il publie en 1994. Il est donc le plus récent des trois. L'auteur répertorie de très nombreux termes et en donne la définition selon le Japon (arbre, théâtre, lune, etc.). Il nous aide ainsi à comprendre les spécificités des éléments des estampes, des plus quotidiens au plus spécifiques, puisqu'une analyse avec des définitions françaises n'est pas possible, du fait des disparités entre les deux pays.

L'aspect iconographique de la nature fait l'objet d'un des chapitres de l'ouvrage de Danielle et Vadime Elisseeff (historiens de l'art), publié en 1980 sous le titre *L'Art de l'ancien Japon*. Les auteurs proposent ici l'étude du « […] thème de la nature et [de] sa transposition » (titre du chapitre) au travers de la perspective, des juxtapositions des couleurs, du lien entre la nature et ces dernières pour les Japonais ainsi que le traitement des motifs naturels au sein de l'art nippon (arbre, eau, brume, mont, etc.). Bien que l'estampe de l'*Ukiyo-e* ne soit pas

abordée, cette approche originale de l'art japonais reste très semblable à celle du travail de recherche. Concernant le lien avec la nature, nous avons de nouveau recours à un ouvrage d'Augustin Berque. Son travail nous fournit cette fois-ci une aide précieuse pour la partie consacrée au rapport entre l'homme et la nature. En effet, dans l'ouvrage *Le sauvage et l'artifice : les Japonais devant la nature*, publié en 1986, l'auteur aborde les rapports du peuple nippon avec la nature au travers de différents points comme la montagne, les fleurs ou encore les arbres. L'ouvrage se divise en plusieurs parties : éléments de la nature (pin, forêt, saisons, calendrier, etc.), milieux naturels (paysage, espace, etc.), conceptions de la nature nippone (voyage, habitat, etc.) et sujets de la nature (figures). Y sont donc traités des aspects généraux qui nous sont utiles dans le cadre de la troisième et dernière partie de notre travail, mais aussi et plus particulièrement des détails sur le feuillage qui est notre thème iconographique. Berque nous aide alors à analyser le regard sensible qu'ont les Japonais sur les éléments de la nature, regard qui leur est fortement spécifique. Son ouvrage est présenté selon le point de vue suivant : celui d'un double comportement adopté par la société japonaise face à la nature qui l'ignore mais qui en fait également une valeur suprême pour sa culture. Cela nous permet ainsi de comprendre et d'assimiler le regard sensible vis-à-vis de la nature qui caractérise les Japonais. Il nous montre comment cela permet d'en apprendre plus sur leur culture. Cet écrit est donc clair et suffisamment développé mais l'on peut néanmoins regretter que les informations sur l'élément du feuillage ne soient pas plus approfondies. Le rapport entre l'homme et la nature a, précisons-le, déjà fait le sujet d'une thèse. En effet Stéphanie Chanvallon, dans le cadre de sa thèse de Doctorat de Sciences Humaines et Sociales (Laboratoire d'Anthropologie et de Sociologie) soutenue en 2009 également à l'Université Rennes 2 sous la direction de Stéphane Heas, a abordé ce point. La thèse porte l'intitulé suivant : *Anthropologie des relations de l'Homme à la Nature. La Nature vécue entre peur destructrice et communion intime*. La doctorante a traité du rapport entre l'homme et la nature sous deux plans (à l'image d'Augustin Berque dans *Le sauvage et l'artifice*) à savoir la destruction de la nature et la communion avec celle-ci. Une troisième partie propose également des manières de vivre aujourd'hui avec la nature. Stéphanie Chanvallon nous oriente vers une approche sociologique et anthropologique. Ainsi, elle nous permet d'adopter un autre point de vue vis-à-vis du rapport entre homme et nature. La pluridisciplinarité permet alors de combler des lacunes. Toutefois, l'ensemble de cette thèse ne nous est pas utile puisque les propos s'éloignent parfois de notre sujet : le Japon. Nous nous référons plus particulièrement au second chapitre qui fournit à la fois des généralités sur le thème, tout comme une définition de la nature.

Le catalogue d'exposition *Le Japonisme* (1988), tenue aux Galeries nationales du Grand Palais du 17 mai au 15 août 1988, s'avère être, quant à lui, une excellente base d'approche de l'esthétique japonaise puisque celui-ci est d'une grande richesse d'informations aussi bien visuelles que textuelles. Ses auteurs traitent en effet de la découverte par l'occident du monde de l'orient et abordent ainsi les questions de la définition de l'art japonais ou encore celle du naturalisme (texte de Geneviève Lacambre, alors Conservateur en chef au Musée d'Orsay qui est aussi l'une des personnalités majeures de la recherche dans le Japonisme) ou de la pureté dans l'art japonais. L'exposition était l'occasion de présenter le courant en en exposant les problèmes, les sources (au XIXe siècle) ainsi que l'aspect naturel et pur de l'art japonais et ce à travers des œuvres variées (céramiques, estampes, meubles, etc.). Les auteurs reviennent donc sur une définition du terme de « Japonisme » ainsi que sur sa chronologie afin d'en rappeler les moments phares (1818-1912). *Le Japonisme* dispose également d'une anthologie qui présente des sources, des bibliographies d'artistes ainsi qu'un catalogue (œuvres, liste d'artistes et bibliographie). Même si l'art japonais en tant que tel n'est pas traité, ce catalogue nous est nécessaire pour argumenter le thème de la réception des œuvres nippones abordé en dernière partie du Mémoire. Nous puisons donc des informations sur le courant à la fois issues du point de vue des Occidentaux que de celui des Orientaux, cela afin d'en saisir les différences et les apports. D'un point de vue plus large, étudier le Japonisme nous permet de nous concentrer sur le concept d'influence, qui est assez spécifique. En effet, il reste fondamental de remettre cette notion dans son contexte artistique (le Japonisme) afin de ne pas commettre d'erreurs ou de suppositions non fondées. Cela est un moyen d'approfondir les connaissances sur la culture japonaise et d'en comprendre l'influence sur la culture occidentale, influence que nous tentons d'exprimer au travers de l'art. Gabriel Weisberg et Siegfried Wichmann (tous deux Professeurs) traitent eux aussi du Japonisme dans l'ouvrage *Japonisme*, publié en 1982. Nous y trouvons plusieurs éléments sur le thème à faire coïncider avec les précédents (histoire, recherche, artistes occidentaux les plus influencés, répercutions sur la céramique, traitement des éléments naturels comme le bambou, l'arbre, les animaux, les oiseaux ou encore les objets comme le sabre, le peigne, etc.). L'approche des deux auteurs est intéressante puisqu'elle fournit des détails sur de petits éléments japonais, détails que nous n'avons trouvés nulle part ailleurs. Du point de vue de notre étude, les explications des motifs qui ont inspiré les artistes français nous sont d'une grande aide (représentation des plantes et de divers éléments naturels comme le feuillage). Cet ouvrage est donc davantage utilisé pour l'étude des motifs artistiques japonais qui y est faite que pour le thème du Japonisme dont il traite. Nous trouvons également dans cet écrit des informations sur l'influence de l'art japonais

sur les artistes français du XIXe siècle, ce qui est utile pour illustrer, aux travers d'artistes, le traitement des motifs décrits. Cet ouvrage est donc très utile mais il aurait été intéressant pour notre étude que l'approche soit un peu plus poussée vers l'orient.

Enfin, le petit manuel d'exposition publié en 1959 à l'occasion de la première exposition dont les œuvres ont fait l'objet la même année au Musée des Beaux-Arts de Rennes (sous le titre *Les estampes japonaises*) s'avère être utile pour l'étude. Le professeur Ohya, donateur du fonds, en est l'auteur. Il nous fournit, dans son *Histoire abrégée des estampes japonaises. 1618-1868, Les estampes japonaises* quelques informations essentielles au traitement des estampes du fonds à faire coïncider avec les archives qui lui sont associées. Y sont répertoriées à la fois des bibliographies d'artistes, une liste des marchands d'Edo, une chronologie de l'estampe japonaise, ainsi que leur classification (liste des différents thèmes de l'estampe). Ce manuel, qui demeure relativement succinct, ne constitue toutefois pas une source de premier ordre pour notre recherche puisqu'il ne traite ni de l'historique ni de la composition du fonds. Seulement certains artistes évoqués se voient être ceux de la collection. Nous aurions espéré avec ce manuel obtenir une liste des œuvres du fonds tout comme l'histoire de sa formation, ses origines ou encore son but.

Les ouvrages présentés précédemment apparaissent donc comme les outils majeurs pour une étude de l'estampe japonaise telle que celle que nous réalisons. Nous pouvons tirer de cela deux conclusions qui permettent de mettre en avant l'utilité de notre étude : le fonds Ohya n'a jamais été étudié de façon poussée et la thématique de la nature et du lien entretenu entre elle et l'homme n'a elle non plus jamais été abordée. Nous espérons donc que notre travail permette de combler ces manques ainsi que de répondre à la problématique énoncée précédemment. Pour ce faire, l'étude se divise en trois parties.

La première consiste en l'étude du fonds Ohya. Son lieu de conservation, l'identité de son donateur, son histoire, sa provenance, puis son contenu, son état mais aussi ses enjeux sont présentés. Cela nous permet aussi d'aborder la notion de réception qui est approfondie dans la troisième partie du Mémoire. Pour finir, nous présentons l'ensemble des estampes que nous étudions, soit le corpus d'étude, tout en fixant les limites historiques et géographiques de notre recherche.

La seconde partie est, quant à elle, consacrée à l'étude des œuvres composant le corpus. Le fonds Ohya étant classé en cartons, une présentation de chaque carton ainsi que de sa problématique d'étude est tout d'abord réalisée. Après le regroupement des différents

éléments techniques des œuvres qui y ont été sélectionnées (cartel), une étude descriptive, historique mais aussi de la signification est entreprise. L'étude des estampes se termine par la mise en avant du rapport entre le personnage et le feuillage, et ce de manière descriptive plus que sociologique. En somme, il s'agit d'étudier les œuvres aussi bien d'un point de vue esthétique que compositionnel. Elles sont étudiées indépendamment les unes des autres pour ensuite être replacées dans le contexte général du carton dont elles proviennent.

Enfin, la troisième et dernière partie consiste à établir, à partir de l'étude de l'ensemble des estampes, un récapitulatif de l'évolution plastique du motif du feuillage et du rapport, dans l'œuvre, de ce dernier avec la figure. Ceci nous sert à réaliser une approche de la relation de l'homme et de la nature au sein de la culture japonaise tout en montrant comment cela se manifeste dans l'art. À partir de l'étude des œuvres, nous tentons donc d'établir un bilan culturel. Cela nous laisse la possibilité d'approfondir la notion de réception brièvement évoquée au sein de la première partie. Celle-ci permet de mettre en comparaison l'approche naturaliste des artistes nippons avec celle des artistes occidentaux, avant tout au travers de l'exemple du Japonisme.

Puisque notre travail fonctionne comme un catalogue raisonné, la partie consacrée à l'analyse des œuvres sélectionnées dans l'ensemble du fonds Ohya est la part la plus importante de notre recherche. L'étude du corpus se fait selon une méthode qui se rapproche du travail de catalogage. Ceci est nécessaire pour éviter de se perdre dans l'ensemble du fonds ainsi que pour ne privilégier aucune des œuvres par rapport aux autres. Cette méthode de travail a été choisie suite aux difficultés rencontrées face au corpus. En effet, l'enjeu est de présenter l'ensemble du fonds au travers de l'étude de quelques œuvres, ce qui ne donne alors pas à chacune la possibilité d'être dévoilée sur un ensemble plus important, pour lequel une étude poussée n’est pas réalisable en seulement deux années. Il faut ainsi savoir généraliser les propos lors de l'analyse, tout en restant assez précis de façon à ne négliger aucune spécificité des estampes présentées. Cette sélection variée inclue un travail sur plusieurs sujets et auteurs, et donc une recherche plus vaste, mais plus enrichissante. Ce travail de catalogage explique également le fait que l'étude du fonds se fasse carton par carton et ce selon une méthode d'approche identique pour chaque œuvre et chaque groupe d'œuvres. Ainsi, les deux autres parties composant notre Mémoire, à savoir la présentation du fonds Ohya ainsi que le rapport entre l'homme et la nature au travers d'une étude culturelle, occupent une part moins importante dans notre texte, ce qui ne diminue pas pour autant l'attention que nous leur portons.

I) Une collection singulière

1- Le généreux don d'un collectionneur japonais

Puisque le fonds Ohya est conservé au Musée des Beaux-Arts de Rennes, il a tout d'abord été nécessaire de présenter ce musée, de manière succincte. Cette présentation nous permet à la fois de donner un aperçu de son lieu de conservation mais aussi de le replacer dans l'ensemble de la collection du Musée. Le Musée des Beaux-Arts de Rennes, situé dans le centre de la capitale bretonne, fût créé officiellement en 1801 (à la date du 1er septembre[41]), suite au « décret consulaire qui marqua la création de quinze grands musées de province » (le « décret Chaptal[42]»). La collection du Musée est en partie composée d'objets et œuvres issus des confiscations révolutionnaires à la fois civiles et religieuses[43]. L'État y réalisa également de nombreux dépôts au cours du XIXe siècle[44]. Parmi ces possessions, nous citerons les créations des artistes les plus célèbres comme Noël Coypel (1628-1707[45]), Charles Le Brun (1619-1690[46]), Georges de La Tour (1593-1652[47]), Paul Rubens (1577-1640[48]), certains peintres bretons comme Paul Sérusier (1864-1927[49]), Paul Gauguin (1848-1903[50]) ou encore Émile Bernard (1868-1941[51]), et bien sûr la célèbre collection du Président parlementaire Paul-Christophe de Robien[52]. Le Musée regroupe ainsi à la fois des objets archéologiques et artistiques. Tous – à part ceux issus du don de la ville jumelle japonaise de Rennes, Sendai, ainsi que ceux du cabinet du Président de Robien – sont européens. Aujourd'hui, la politique du Musée est avant tout centrée sur une mise en valeur des dessins modernes et des créations d'art actuel.

Quant à lui composé d'objets ethnographiques, de facture étrangère et extra-européenne, le fonds Ohya représente un ensemble à part dans la collection du Musée des Beaux-Arts de Rennes. Classé dans les « objets d'art », il fait partie du groupe d'objets le plus

41 COULON François, DAUM Patrick, IMBERNON Laurence, LAGIER Valérie, RIBEMONT Francis et SALOME Laurent, 2007, p. 11.
42 *Ibid.*, p. 11.
43 AUBERT Jean, 1990, p. 2.
44 *Ibid.*, p. 5.
45 http://www.larousse.fr/encyclopedie.
46 *Ibid*.
47 *Ibid.*
48 *Ibid.*
49 *Ibid.*
50 *Ibid.*
51 *Ibid.*
52 *Op. cit.*, 1990, p. 3.

éclectique de la collection du Musée. Les membres de cette institution muséale, auteurs d'un ouvrage qui fonctionne comme un guide des collections pour les visiteurs, témoignaient déjà en 2007 de leur regret d'une « réclusion des objets d'art dans le domaine mystérieux de la réserve. Au manque de place évident et cruel, s'ajoute [selon eux] cette prédisposition de l'établissement à hésiter entre la constitution de séries et la revendication du cabinet de curiosités »[53]. Il apparaît alors que les estampes du fonds Ohya sont regroupées dans le champ artistique des « objets », donc des variétés exotiques. Mises au même plan que les objets du cabinet de curiosité, il semble toutefois que l'intérêt soit plus porté sur la collection du Président de Robien que sur celle du Professeur Ohya, la première ayant déjà fait l'objet au cours des siècles derniers de plusieurs expositions et de nombreuses études et publications, contrairement à la deuxième. Il est également intéressant de noter que le fonds Ohya a été formé en 1959, soit seulement deux ans après la réouverture du Musée, longtemps fermé à cause des dégâts subis pendant la seconde Guerre Mondiale[54]. Cette donation semble apparaître de la part du donateur comme une aide, un nouvel élan et une opportunité pour le Musée de se développer et de renaître sous un nouveau jour. Toutefois, ses membres n'ont pas semblé vouloir s'orienter vers l'art asiatique puisqu'une seule exposition organisée à l'occasion du don, et ce la même année (en 1959), a été réalisée pour présenter le groupe d'estampes japonaises. De plus, aucune mention de cet ensemble d'œuvres n'est faite dans les diverses histoires des collections du Musée, si ce n'est dans une page de l'ouvrage *Musée des Beaux-Arts de Rennes : guide des collections*, paru en 2007. L'ensemble d'estampes (à la fois celles du don Véra, issu également d'une donation et dont nous aurons l'occasion de reparler ultérieurement, et celles du don Ohya) est évoqué – au travers d'une demi phrase qui tend à réduire la portée de la collection[55] – mais sans mention du nom du donateur[56]. Cette spécificité, ainsi que la qualité, le grand nombre et la variété des estampes japonaises que le fonds Ohya contient – ce que nous présenterons par la suite – ne font que renforcer l'intérêt de le présenter et de l'étudier au travers de notre travail.

L'histoire du fonds Ohya commence au début du XXe siècle, lorsque le Professeur Zensetsou Ohya, à qui, rappelons-le, le fonds doit son nom, entame sa collection. La date du

53 COULON François, DAUM Patrick, IMBERNON Laurence, LAGIER Valérie, RIBEMONT Francis et SALOME Laurent, 2007, p. 219.
54 AUBERT Jean, 1990, p. 7.
55 À propos du Musée : « […] mais conserve par ailleurs près de mille estampes tirées des scènes de *kabuki* ». Précisons que le nombre d'objets annoncé dans cette phrase est erroné et que les estampes du fonds ne concernent pas toutes le thème du *kabuki* (*Op. cit.*, 2007, p. 234).
56 Voir COULON François, DAUM Patrick, IMBERNON Laurence, LAGIER Valérie, RIBEMONT Francis et SALOME Laurent, *Musée des Beaux-Arts de Rennes : guide des collections*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2007, p. 234.

début de son travail est inconnue. Toutefois, nous la situons après 1945 puisque plusieurs des estampes sont des œuvres récupérées suite à la seconde Guerre Mondiale. Le collectionneur exerçait les professions de Professeur de l'Histoire de la Médecine à la Faculté de la Médecine d'Osaka et de Chef du service de la Clinique de Dermatologie à l'Hôpital National de Kyôto mais était également Membre de la Société Internationale d'Histoire de la Médecine (en Belgique[57]). Il n'était donc pas un professionnel du monde de l'art mais un amateur, visiblement aguerri. Ceci laisse penser que sa personnalité était celle d'un homme intéressé, très cultivé, ouvert d'esprit et attaché aux traditions et à l'histoire de son pays. Passionné d'histoire, Monsieur Ohya récolta pendant plusieurs années de nombreuses estampes (plus de 600). Certaines des œuvres sont des cadeaux, d'autres des dons, et d'autres encore des « papiers » sauvés de la destruction (tel que nous l'avons déjà mentionné dans l'introduction, les estampes étaient, après la seconde Guerre Mondiale, réutilisées comme papier d'emballage). Les moyens financiers du collectionneur, bien que nous puissions les penser élevés du fait de ses diverses professions, n'ont visiblement pas forcément joué un rôle sur l'acquisition de ses œuvres, puisque peu semblent avoir été obtenues par achat. Il apparaît que la particularité du collectionneur, puisque chacun se distingue par une spécialisation particulière, est qu'il ait choisit de se concentrer sur des estampes japonaises polychromes. Le Professeur affirma ainsi son goût et certaines des œuvres ont alors sans doute été choisies selon sa sensibilité. Le lien entre toutes ces estampes est, selon le Professeur, qu'elles manifestent de l'histoire de son pays : le Japon. Géographiquement, toutes les estampes du fonds proviennent de la ville d'Osaka, située à près de 500 kilomètres au sud de Tôkyô. Il s'agit de la ville d'origine du Professeur. Nous ne savons pas exactement ce que le collectionneur faisait de ses estampes. Étant donné qu'il en possédait un nombre important, il reste impossible qu'il les exposa toutes à la fois. Nous savons cependant que certaines des œuvres étaient exposées dans le Salon de repos des visiteurs du Professeur Ohya. Il pourrait s'agir des estampes en meilleur état[58]. Nous pensons que ce lieu représente en fait la « salle d'attente » du cabinet de médecine du Docteur, à l'hôpital national de Kyôto[59]. La plupart des œuvres sont en bon état. Il reste donc probable qu'elles aient été conservées dans des conditions adéquates. Dans l'état où elles ont été délivrées au Musée, aucun papier de conservation, ni cadre, ou marie-louise, n'ont été fourni. Ceci pourrait s'expliquer par la difficulté de transporter un si grand nombre de papiers du Japon, vers la France, surtout avec les moyens de l'époque.

57 Archives du fonds Ohya, Donation, Don Ohya, Musée des Beaux-Arts de Rennes.
58 BALCOU Françoise, 1998, p. 9.
59 OHYA Zensetsou, 1959, p. 4.

C'est en 1959 que l'ensemble des estampes japonaises qui composent aujourd'hui la collection Ohya entre dans le territoire français. Le Professeur se rendait au séminaire de médecine nommé les « entretiens de Bichat ». Ces entretiens ont probablement eu lieu pendant le mois de septembre 1959. Le Professeur avait réalisé le voyage avec ses œuvres dans l'espoir de les présenter aux membres du Colloque auquel il participait. Seul le doyen de la Faculté de Rennes, le Professeur Lamache, également Président de la Société des Amis du Musée des Beaux-Arts de Rennes et ami du Professeur Ohya[60], s'y intéressa. Sur le conseil du Professeur Pierre Huard, le Professeur Ohya décida d'offrir sa collection au Musée afin de remercier la ville de Rennes de l'hospitalité qu'il y avait reçu lors de sa venue en Bretagne. « Ces modestes cadeaux », tels qu'il nomma ses estampes avec grande modestie, représentaient pour lui le moyen de « contribuer à affermir les liens culturels entre [les] deux pays (la France et le Japon), en faisant connaître [aux] compatriotes [français] un aspect de l'art japonais ».

Le fonds intègre les locaux du Musée tout d'abord au moyen d'une exposition. 200 œuvres sont exposées et présentées en date du 6 novembre 1959. C'est le Professeur Lamache qui proposa au Professeur Ohya de réaliser l'exposition[61]. Le Professeur Huard transmis, quant à lui, cette proposition au Musée et Monsieur Ohya confia ainsi une partie de sa collection. Ceci permit de faire écho à un autre prêt que le collectionneur entreprit au mois d'octobre 1959, envers un autre musée français : la Salpêtrière, à Paris. Les objets confiés étaient des livres médicaux, en lien à l'exposition « La Médecine en Extrême-Orient »[62]. Le Professeur Ohya s'était rendu spécialement du Japon, à Rennes, pour l'inauguration de l'exposition, le 6 novembre. Seulement « quelques jours plus tard, avant de quitter la France », et alors que son départ était prévu le 11 du mois, le collectionneur informa le Maire Henri Fréville dans une lettre datée du 10 novembre 1959[63] « qu'il avait résolu de donner au Musée de Rennes, non seulement les œuvres exposées, mais la totalité de sa collection »[64]. Le Professeur informa par lettre et ce respectivement ses collègues et amis, les Professeurs Lamache et Huard, de sa décision. C'est suite à cette manifestation que la procédure administrative adéquate sera mise en place entre la ville de Rennes et le donateur afin que le Musée puisse acquérir l'ensemble des estampes.

60 Archives du fonds Ohya, Dossiers d'œuvres, Collection Japon, Estampes japonaises XIX, Musée des Beaux-Arts de Rennes.
61 *Ibid.*
62 Archives du fonds Ohya, Donation, Don Ohya, Musée des Beaux-Arts de Rennes.
63 Voir Archives du fonds Ohya, Donation, Don Ohya, Musée des Beaux-Arts de Rennes.
64 Selon les dires du Député-Maire H. Fréville dans un Rapport adressé à ses collègues le 23 décembre 1959, pour la séance de Délibérations du Conseil Municipal (Archives du fonds Ohya, Donation, Don Ohya, Musée des Beaux-Arts de Rennes).

Le Conseil Municipal de la Ville de Rennes, Département d'Ille-et-Vilaine, présente dans un *Extrait du Registre des Délibérations*, faisant suite à une réunion tenue le mardi 29 décembre 1959, un compte-rendu des différentes séances ayant eu lieu jusqu'à ce jour. Il y est mentionné une séance ultérieure, datée du 9 octobre 1959 (N° 59-384)[65]. Il semblerait donc qu'une donation potentielle de la collection, évoquée entre le Professeur Ohya et le Musée des Beaux-Arts de Rennes, ait déjà été étudiée avant l'exposition du mois de novembre 1959. Lors de cette séance, un rapport de Monsieur Henri Fréville, alors absent, est lu. Le Maire de la ville de Rennes y présente l'ensemble Ohya comme « un don d'une importance exceptionnelle ». Il complète en désignant la donation comme « la plus importante que le Musée ait reçue depuis des années ». Le Directeur des Musées de France était lui-même, selon les propos du Député-Maire Fréville, satisfait de cet « enrichissement des collections rennaises ». Selon H. Fréville, le Musée doit ce don à la fois au Professeur Huard (Professeur à la Faculté de Médecine de Rennes, ancien Doyen de la Faculté de Médecine d'Hanoï et ami du Professeur Ohya), au Doyen Lamache (Président de l'Association des Amis du musée) et à Monsieur Gaston Berger (Directeur général de l'Enseignement Supérieur) qui ont à la fois soutenu et poussé le donateur dans ce projet[66].

C'est enfin à la date du 29 décembre 1959 que l'acquisition est administrativement validée. La conclusion définitive de validation, par le Préfet et le Maire, est adoptée le 12 février 1960 et l'ensemble de la procédure est sanctionné d'un arrêté ministériel. L'Ambassadeur du Japon, à Paris, est informé du don du Professeur par Mademoiselle Marie Berhaut (alors Conservateur du Musée). Un agrément du Conseil Artistique de la Réunion des Musées Nationaux aurait également été transmis au Musée de Rennes. De plus, un dossier pour la Légion d'Honneur avait été déposé au Ministère des Affaires Étrangères en 1959, afin de faire honneur au geste du Professeur Ohya[67]. Nous ne savons toutefois pas si cette demande a été accordée. Quoi qu'il en soit, Monsieur Ohya continua à rendre visite à son ami le Professeur Lamache, ainsi qu'à correspondre avec les membres du Musée, notamment Marie Berhaut, mais aussi à contempler les estampes de sa collection à Rennes pendant de nombreuses années (au moins jusqu'en 1965[68])[69].

65 Archives du fonds Ohya, Donation, Don Ohya, Musée des Beaux-Arts de Rennes.
66 *Ibid.*
67 *Ibid.*
68 Date de la correspondance la plus tardive, qui équivaut à une carte postale envoyée par le Professeur à la Conservatrice (*Ibid.*).
69 Archives du fonds Ohya, Dossiers d'œuvres, Collection Japon, Estampes japonaises XIX, Musée des Beaux-Arts de Rennes.

En plus de cette première exposition de novembre 1959, qui rencontra « un très vif succès[70]», nous savons également qu'une autre exposition, en février 1961, a été organisée par le Musée. Nous ne connaissons malheureusement ni son thème, ni son but, ni ses résultats et constats. Il semblerait toutefois que cette exposition ait été réalisée afin de remercier le Professeur de son don, mais cela apparaît tardif. Il pourrait également s'agir de la présentation temporaire des œuvres en l'attente de la formation d'une salle d'Extrême-Orient dont H. Fréville avait fait part à Z. Ohya dans une lettre au début du mois de décembre 1959[71]. On ne sait jusque quand les œuvres y auraient été présentées. Aucune salle n'a cependant été créée pour ces objets et ils n'ont pas non plus été exposés de façon temporaire pendant de longs mois ou années. Cette exposition de 1961 représente la seconde des quatre expositions officielles dans laquelle les estampes ont été présentées au public. La troisième et la quatrième ont failli ne pas avoir lieu. Le 4 octobre 2000, le Musée annonce effectivement dans une lettre adressée à François Gonse (Docteur d'État ès Lettres et écrivain spécialiste de l'Asie), que la présentation au public des collections japonaises « n'est plus une priorité ». Cette lettre faisait réponse au courrier que Monsieur Gonse avait adressé pendant l'été 2000 à Edmond Hervé (Maire de Rennes à l'époque), lui proposant un projet d'exposition d'art japonais des collections du Musée des Beaux-Arts de Rennes[72]. En 2003, quelques estampes sont tout de même prêtées à la Maison du Champs de Mars à Rennes pour une exposition nommée « Le Bambou ». La dernière exposition de la collection en date a été réalisée en 2012 dans le cadre de la manifestation régionale « Bretagne-Japon ». Le thème de cette exposition était la mer, afin de rester en lien avec le caractère breton de la manifestation. 21 œuvres furent alors exposées en lien à des objets japonais (vêtements, chaussures, etc.). Une partie des œuvres furent ensuite prêtées au Musée de Vannes qui les a exposées dans le cadre de la même manifestation[73].

Ces quelques expositions n'ont malheureusement pas réussi à respecter les volontés du Maire Henri Fréville qu'il exposait au travers d'un rapport au moment de la séance du Conseil Municipal de décembre 1959. Ce dernier pensait que la donation de ces estampes ferait du Musée des Beaux-Arts de Rennes « sans doute le plus important centre provincial d'art d'Extrême-Orient ». Cela aurait probablement fonctionné si « plusieurs expositions temporaires », qu'il avait promises à la donation du Professeur Ohya ainsi qu'au donateur,

70 Henri Fréville, Député-Maire, dans une lettre au Professeur Ohya, le 7 décembre 1959 (Archives du fonds Ohya, Donation, Don Ohya, Musée des Beaux-Arts de Rennes).
71 *Ibid.*
72 Voir Archives du fonds Ohya, Dossiers d'œuvres, Collection Japon, Estampes japonaises XIX, Musée des Beaux-Arts de Rennes.
73 Archives du fonds Ohya, Dossiers d'œuvres, Collection Japon, Estampes japonaises XIX, Musée des Beaux-Arts de Rennes.

avaient été réalisées[74]. Aujourd'hui, le fonds « de l'œuvre de toute [la] vie[75]» du collectionneur japonais reste presque inconnu de tous.

2- Un fonds riche et varié, mais peu connu

Nous avons identifié pour le fonds Ohya un ensemble de 624 estampes. Il est toutefois communément admis que ce dernier comprend 1 200 estampes[76], chiffre plausible s'il l'on répertorie les œuvres en admettant qu'une œuvre correspond à un papier. Nous avions au début de notre travail, en 2013, compté au total 603 estampes. Ce n'est qu'en 2014, lorsque nous avons réalisé le récolement du fonds Ohya que nous avons découvert la totalité de la collection. En effet, lors de notre travail, nous avons retrouvé deux boîtes comprenant 21 estampes (11 pour la première et 10 pour la seconde). Ceci modifia le nombre total de papiers du fonds de 603 par 624. Ces estampes, qui correspondent en fait aux œuvres exposées en 2012 pour la manifestation « Bretagne-Japon », font partie d'un classement réalisé après inventaire pour l'exposition. Certaines des œuvres ont été restaurées et placées dans du papier et des marie-louise (ou passe-partout), pour être exposées. Elles étaient rangées dans une salle annexe. Elles ont pu y être déposées par une vacataire, anciennement au Musée, qui avait réalisé le récolement des autres pièces du Musée dans le cadre d'un programme de récolement de plus grande envergure. Ces deux nouveaux ensembles, nommés « EST JAPON MF1 » (Estampes Japon Moyen Format 1) et « EST JAPON MF2 » (Estampes Japon Moyen Format 2), ne font pas partie de notre corpus d'étude. Ceci s'explique par le fait que nous n'en avions pas connaissance lors de l'étude des premiers ensembles durant l'hiver 2013-2014, qui correspond également à la période de formation de notre corpus. De plus, ces œuvres ayant déjà été étudiées pour l'exposition, il n'aurait pas été judicieux d'en réaliser une nouvelle étude vis-à-vis des autres œuvres qui n'ont, quant à elles, jamais été étudiées.

Les 624 estampes du fonds Ohya sont le travail de plus de 76 artistes, puisque certains, du fait qu'ils soient anonymes, n'ont pas pu être déterminés. Les artistes les plus renommés et les plus récurrents dans le fonds sont Ashiyuki, Kunhihiro, Yoshikazu, Sadayoshi, Toyokuni I, Toyokuni II, Toyokuni III, Toyokuni IV, Eizan, Moronobu, Harunobu, Utamaro, Hokusai, Kunisada, Kuniyoshi, Yoshitoshi, Eisen, Chikanobu, Hiroshige, Kunikane, Shuntei

74 Archives du fonds Ohya, Donation, Don Ohya, Musée des Beaux-Arts de Rennes.
75 Tel qu'Henri Fréville qualifiait cette collection dans son Rapport du 23 décembre 1959 (*Ibid.*).
76 François Coulon en annonce un autre état, de « 1 230 numéros », en novembre 1996 dans un document de travail (Archives du fonds Ohya, Dossiers d'œuvres, Collection Japon, Estampes japonaises XIX, Musée des Beaux-Arts de Rennes).

ou encore Bairei. Les thèmes illustrés se divisent en 29 groupes suivants : *kabuki*, *samurai*, belles femmes, étrangers, personnages, illustrations littéraires (poèmes, romans et textes), portraits d'acteurs, vêtements, paysages, lieux renommés, scènes de la vie quotidienne, illustrations des saisons, satyres, scènes urbaines, jeux, textes illustrés, parodies, publicités, combats, guerres et batailles, signes du zodiaque, histoires de héros et personnages célèbres, médecine, spectres, ombre, scènes historiques, tatouages, fêtes et personnifications animales.

En plus de nombreuses estampes, le fonds contient également des objets remarquables, tels qu'un livre illustré (Auteur inconnu, *Azumanishi – Ezoush*i, 1861), plusieurs jeux de l'oie (8 au total) de taille importante (carrés d'environ un mètre sur un mètre) et d'auteurs divers, ainsi qu'un éventail sur armature de bambou réalisé par un inconnu. Certaines estampes, comme *Paysage à la cascade* d'Hokusai (XIXe siècle) et les *Cinquante-trois étapes de Tokaido*, de Kunisato (réalisée au XIXe siècle), sont d'une grande renommée internationale.

La composition de la collection par le Professeur Ohya n'est sans doute pas anodine. Il n'est pas impossible que le Docteur ait souhaité rassembler un « condensé » de l'histoire de l'*Ukiyo-e*. L'homme était en effet un grand connaisseur de l'histoire de l'estampe japonaise, ce que l'on peut voir au travers de son texte rendu au Musée avant l'exposition de sa collection[77]. Il aurait ainsi pu vouloir rassembler le maximum d'estampes afin de composer une chronologie de cet art. Ces œuvres sont rares, voir exceptionnelles, car jamais aucune autre épreuve n'a été retrouvée dans les ouvrages consultés et mentionnés en bibliographie (mise à part pour la *fig. 60*). Nous ne savons donc pas si d'autres tirages des mêmes gravures sont conservés dans les autres musées ou collections du monde.

Les estampes regroupées proviennent d'Osaka, ville d'origine du donateur. Après Kyôto et Edo, Osaka représente, avec Nagasaki, le pôle artistique le plus important du pays à l'époque d'Edo. Ville fortement peuplée (quasiment un demi-million d'habitants), Osaka était le centre d'un trafic intérieur (huile, riz et coton)[78], puisqu'elle était le port le mieux situé pour le commerce[79]. On l'appelait la « ville de la suprématie commerciale » et elle resta longtemps supérieure à la capitale, Edo[80]. Artistiquement, les artistes de l'École d'Osaka se centrent sur le thème du théâtre *kabuki* qui, apprécié par une bourgeoisie en essor, deviendra populaire. Cette École connaît son essor entre 1804 et 1829. Ses marques artistiques sont un soin apporté aux traits du visage ainsi qu'à la taille du bois de gravure[81]. Osaka devint au XIXe siècle le lieu de

77 Voir OHYA Zensetsou, *Histoire abrégée des estampes japonaises. 1618-1868*, *Les estampes japonaises*, Rennes, Musée des Beaux-Arts, 1959.
78 Voir GUTH Christine, *Le Japon de la période Edo*, Paris, Flammarion, 1996, p. 127-147.
79 FREDERIC Louis, 1969, p. 407.
80 HAJEK Lubor, 1976, p. 15.
81 Document réalisé pour la manifestation « Bretagne-Japon » par Madame Laurence Imbernon, Conservatrice

réunion des élèves d'Utagawa Kunisada, artiste majeur de la gravure japonaise, ce qui permit le développement de l'art de l'estampe. Nous ne sommes toutefois pas certains que toutes les œuvres du fonds Ohya aient été créées à Osaka même. Nous n'écartons pas la possibilité que certaines aient pu être réalisées dans d'autres centres artistiques (notamment dans la capitale, à Edo) pour ensuite être acheminées à Osaka.

Selon le désir du donateur, les œuvres n'ont jamais été dispersées. Elles sont aujourd'hui conservées dans les réserves du Musée, où elles ont été placées selon un premier classement établi par le Professeur Huard, déjà mentionné précédemment. Les estampes ont été remises au Musée après ce classement. Jusque-là, les objets étaient conservés au domicile du Professeur Huard et de sa femme, au 6 rue Ernest Cresson, à Paris. Ils y seraient restés pendant plusieurs mois, au moins jusqu'au 11 mars 1960[82]. Les estampes sont regroupées en différents cartons (ou pochettes), sous-classés en chemises. Dans ces cartons nous pouvons également retrouver les estampes du fonds André Véra. Elles proviennent du don de Monsieur Véra, ami personnel de Marie Berhaut, qui était Conservateur en chef du Musée lorsque le donateur offrit sa collection, en 1961[83]. Ce fonds Véra est le second groupe d'estampes japonaises du Musée. Il n'a lui non plus pas encore été étudié. Les cartons portent les noms de « Carton 1 » à « Carton 8 » puisqu'il y en a 8 au total. Nous avons, lors de notre travail, précisé le contenu de chaque boîte sur leur étiquette. Les chemises comprennent, quant à elles, chacune un titre destiné à indiquer leur contenu (type d'estampe et/ou nom des artistes ainsi que numéros des estampes). À l'intérieur de chaque chemise se déploient un certain nombre d'estampes, chacune glissée dans un papier fonctionnant comme un cartel à l'œuvre.

En ce qui concerne l'inventaire de ces objets, les deux boîtes réalisées en 2012 pour la manifestation « Bretagne-Japon » contiennent des estampes inventoriées du numéro « inv. 1959.37.462 » au numéro « inv. 1959.37.507 ». 49 estampes avaient donc déjà été inventoriées en 2012. 21 étaient conservées dans les boîtes de l'exposition, les 28 autres, probablement pas sélectionnées pour l'exposition, avaient été replacées dans les autres cartons de conservation. Quasiment tout le reste des estampes (408, correspondant aux œuvres du Carton 1, du Carton 2, du Carton 3 et du Carton 4) ont été inventoriées durant le printemps 2014 lors d'un récolement du fonds réalisé par nos soins, et ce à partir du numéro « inv. 1959.37.1 ». Les 21 estampes des boîtes réalisées pour l'exposition de la manifestation « Bretagne-Japon », en 2012, ont fait l'objet d'une restauration par Marie-Rose Gréca,

en chef et Conservatrice d'Art contemporain, Musée des Beaux-Arts de Rennes.
82 Archives du fonds Ohya, Donation, Don Ohya, Musée des Beaux-Arts de Rennes.
83 Archives du fonds Ohya, Dossiers d'œuvres, Collection Japon, Estampes japonaises XIX, Musée des Beaux-Arts de Rennes.

Restauratrice et Conservateur du Patrimoine Graphique. Cette restauration s'est exécutée à Liffré, le 16 décembre 2011[84]. Le reste des 603 estampes n'a jamais été restauré ni disposé dans des meubles adéquats à la conservation des papiers. Elles sont néanmoins en assez bon état, mais la plupart comportent quand même quelques lésions, notamment des piqûres, des traces d'insectes, de colle, des froissements ou encore des déchirures et des décolorations. La totalité des estampes, du fait de n'avoir pas été protégée des attaques externes par du papier de conservation pendant près de 55 ans, est empoussiérée. Il faudrait donc intervenir rapidement sur ce point pour leur redonner un certain éclat, notamment au niveau des couleurs, mais également les placer dans des papiers de conservation plus adéquats que du papier japon. L'ensemble du fonds s'est tout de même bien conservé et il ne faut pas oublier que certaines estampes devaient déjà être abimées lors de la donation, puisque beaucoup ont été sauvées de la destruction par le collectionneur. Ces estampes sont toujours restées dans les réserves « pour des raisons de conservation »[85]. Un projet de création d'une salle consacrée à l'art d'Extrême-Orient (pendant la réorganisation du Musée) avait été évoqué en décembre 1959, néanmoins, aucune salle n'est aujourd'hui consacrée à l'exposition de ces œuvres remarquables.

Pour ce qui est de l'étude de la collection, ce n'est qu'en 1992 que le fonds a pour la première fois été regardé avec une attention particulière, soit près de 35 ans après sa donation. Nous devons cette étude au Docteur François Gonse, déjà mentionné précédemment. Entre 1992 et 1996, et ce sous la direction de Jean Aubert (Conservateur au Musée des Beaux-Arts de Rennes pendant cette période), Monsieur Gonse étudia les collections japonaises. Il s'intéressa à tous les objets de la collection du Musée provenant des donations du XIXe au XXe siècles (jusque dans les années 1960)[86].

Par la suite, Monsieur Junichi Uchiyama, alors Conservateur et spécialiste des estampes au Sendai City Museum (Musée des Beaux-Arts et Musée d'Histoire), étudia les papiers du fonds du lundi 3 au jeudi 6 novembre 1997. Il entreprit ainsi un « examen de la collection » : chaque estampe fût étudiée. Des feuillets de classement (double-pages beiges), les isolant individuellement, ont été mis en place afin d'indiquer les mentions de « Musée des Beaux-Arts » en en-tête et des notes et remarques ainsi que l'adresse, l'auteur, le titre et la date de l'œuvre lorsqu'ils étaient connus, sur un auto-collant blanc. Le constat sur le fonds Ohya avait été négatif, puisque la collection fût qualifiée de « vraiment peu intéressante » et de

84 Archives du fonds Ohya, Dossiers d'œuvres, Collection Japon, Estampes japonaises XIX, Musée des Beaux-Arts de Rennes.
85 Propos de François Coulon dans un document de travail (*Ibid.*).
86 *Ibid.*

« générale ». En regard des estampes de la collection Véra, plus tardives, les tirages de la collection Ohya étaient dits « constitués de tout-venant de l'estampe », « parfois en très mauvais état, et aux thèmes peu variés : *Geisha* et *Oiran* d'une part et *Kabuki* d'autre part pour l'essentiel »[87]. Les estampes d'Osaka suscitaient, quant à elles, plus d'intérêt car, bien que moins nombreuses, elles étaient constituées de thèmes plus originaux, en bon état et figuraient une école peu représentée dans les collections des musées[88]. Cette opinion mérite cependant, selon nous, d'être nuancée. Cette étude entrait dans le cadre du trentième anniversaire du jumelage entre la ville de Rennes et la ville de Sendai (débuté en 1967 et que nous évoquerons ensuite). Une délégation japonaise s'était rendue pour l'occasion dans la capitale bretonne. Monsieur Uchiyama en avait accompagné les membres[89]. C'est à cette période de festivités franco-japonaises que des expositions de la collection avaient été prévues, à la fois en 1997 pour l'Année du Japon en France, et en 1998, à l'occasion du trentième anniversaire du jumelage Rennes-Sendai. Ces deux potentielles expositions n'ont pas eu lieu du fait des propos du Conservateur Uchiyama qui avait jugé que les collections du Musée des Beaux-Arts de Rennes n'étaient pas « dignes » d'être présentées au public[90]. C'est ainsi que les estampes ont été écartées des expositions depuis 1961. Le Docteur François Gonse, dans une lettre adressée le 4 avril 2001 à Monsieur Martial Gabillard, Adjoint à la Culture à la Mairie de Rennes, s'appuie sur sa propre étude de la collection réalisée au début des années 1990 pour contredire ces propos. Nous reprenons ici ses mots : « Les collections du Musée des Beaux-Arts de Rennes doivent nécessairement être présentées au public ». Il souhaite vulgariser les œuvres, ouvrir le public à l'art japonais, montrer les collections aux spectateurs, ne pas en juger la beauté, ni la qualité, mettre en avant leur caractère documentaire et également faire honneur au jumelage Rennes-Sendai[91].

Rappelons également le travail universitaire de Françoise Balcou (édité en 1998). Il apparaît s'inscrire dans cette période trouble pour la collection, entre 1997 et 1998[92], qui est à la fois étudiée, mise en avant, puis laissée de côté. Son travail, d'inventaire et d'étude, ne semble cependant pas avoir modifié ce dernier constat. Après l'étude réalisée par l'étudiante en Histoire de l'art dans le cadre de son Mémoire de Maîtrise, un second regard sur la collection a été porté par Yôko Yu Qiu, Chargée de mission à l'Association des Conservateurs des Musées de la Région Bretagne. Elle aurait réalisé l'étude en 2012, pour la manifestation

87 Propos de François Coulon (Conservateur au Musée des Beaux-Arts de Rennes) dans un document de travail.
88 Les entretiens entre le Conservateur japonais et les membres du Musée avaient été traduits par Mademoiselle Miho Isobe, à l'époque étudiante en Sciences du langage à l'Université Rennes 2 (Archives du fonds Ohya, Dossiers d'œuvres, Collection Japon, Estampes japonaises XIX, Musée des Beaux-Arts de Rennes).
89 *Ibid.*
90 *Ibid.*
91 *Ibid.*
92 *Ibid.*

« Bretagne-Japon ». Nous ne connaissons toutefois ni l'étendue ni les résultats des travaux qu'elle avait réalisés.

Ce don, en créant un lien entre la Bretagne et le Japon, fait écho au XIXe siècle, moment du développement du Japonisme. Les artistes bretons (membres de l'École de Pont-Aven ou encore les Nabis) s'intéressèrent tout particulièrement à l'art japonais. Ces rapports entrepris entre la région et le pays nippon sont toujours d'actualité. Le Japonisme a récemment fait l'objet d'une série d'expositions thématiques et monographiques sur toute l'année 2012, expositions englobées dans la manifestation « Bretagne-Japon 2012, un archipel d'expositions »[93], déjà mentionnée à plusieurs reprises. Un jumelage entre la ville de Rennes et celle de Sendai, au Japon, est également toujours entretenu et ce depuis 1967[94]. Des séries de cadeaux, dons et échanges ont été entrepris entre les deux villes. Le don Ohya pourrait ainsi s'inscrire dans cet héritage breton-nippon. Il a été un atout pour la ville de Rennes pour la mise en place de ce jumelage, huit ans après. Le fonds Ohya représente ainsi un exemple de don d'art étranger mais aussi une illustration des moyens pour les Français, notamment pour les artistes, d'avoir accès à des œuvres japonaises en France. La réception française de l'art japonais pouvait ainsi se faire à l'époque par ce type de don. Il est à noter que la collection ne rend malgré tout pas compte de l'ensemble de l'art de la gravure sur bois japonaise. Bien qu'à l'étendue historique quasiment complète et transversale, l'art qui y est dévoilé est celui de l'estampe polychrome. Les débuts de la gravure, alors monochrome, ne sont pas représentés. L'accent est donné sur la période phare de la gravure polychrome (les XVIIIe et XIXe siècles). Les moments de sa décadence à la toute fin du XIXe siècle ne sont pas non plus illustrés au travers du groupe d'estampes. Le fonds n'est donc pas exhaustif. Ceci aurait alors pu influencer, à son échelle, les connaissances de la gravure japonaise en France.

Toutefois, il ne semblerait pas que le fonds ait été créé au XXe siècle dans le but de s'inscrire dans le phénomène du Japonisme qui, rappelons-le, a surtout été actif au XIXe siècle. De plus, les œuvres japonaises destinées à l'exportation étaient réalisées en album sur crépon[95]. Aucune des estampes du fonds Ohya n'est en crépon, ou en album, ce qui laisse à penser que les objets de la collection n'étaient pas destinés à l'exportation. Les estampes ont

93 Voir (dir.) GUILLE DES BUTTES-FRESNEAU Estelle et PLAUD-DILHUIT Patricia, *Bretagne-Japon 2012. Un archipel d'expositions : 12 Musées*, Musée de la Compagnie des Indes, Lorient ; Musée des Beaux-Arts, Brest ; Musée de Morlaix, Morlaix ; Musée départemental breton, Quimper ; Musée des Beaux-Arts, Quimper ; Musée des Beaux-Arts, Rennes ; Musée d'Art et d'Histoire, Saint-Brieuc; Musée Mathurin Méheut, Lamballe ; Maison d'artiste de la Grande Vigne, Dinan ; Musée de la Pêche, Concarneau ; Port-Musée, Douarnenez, Année 2012, Quimper, Palantines, 2012.
94 (dir.) GUILLE DES BUTTES-FRESNEAU Estelle et PLAUD-DILHUIT Patricia, 2012, p. 35.
95 Panneau explicatif, exposition *L'Amour de la nature*, Musée départemental breton de Quimper, Quimper, 27 juin – 28 septembre 2014.

alors sans doute été sélectionnées par le Professeur Ohya dans le but de donner un aperçu de l'ensemble de l'histoire de la gravure polychrome japonaise à l'époque d'Edo et au début de l'ère Meiji, c'est-à-dire un condensé de l'art de l'estampe japonaise contemporaine. Mais la composition de cette collection s'est aussi sans doute faite pour Monsieur Ohya par intérêt personnel, quelque peu subjectif, ainsi que par un attrait pour sa ville d'origine, Osaka. Ceci renforce l'hypothèse selon laquelle offrir sa collection à une institution étrangère n'était pas le but premier du collectionneur. Ce dernier a toutefois souhaité, après quelques années de travail sur sa collection, offrir ses estampes à un musée français afin d'entretenir des échanges culturels franco-japonais. Ceci est alors un écho et une continuité, de manière plus contemporaine, du Japonisme. Les membres du Musée des Beaux-Arts de Rennes ont alors probablement posé sur les œuvres de la collection un regard déjà quelque peu formé à l'art du Japon, celui-ci étant étudié en France depuis près d'un siècle. Ils ont dû les apprécier et les étudier avec un esprit critique, quelque peu connaisseur, mais aussi contemplatif. Ces objets restent en effet des items ethnologiques.

3- Une étude représentative de l'ensemble du fonds

Le corpus d'œuvres étudié se compose de 71 œuvres, retenues sur les 624 estampes contenues dans le fonds. Après l'étude des 8 cartons de la collection et donc de l'ensemble des estampes du fonds, 10 dans chacun d'eux ont été retenues afin de former le corpus. Le chiffre final ne correspond pas à 80 puisque les derniers cartons ne comportent que peu d'estampes illustrant le thème iconographique du feuillage. Ainsi, un ensemble de 71 titres correspondant à 117 papiers (dont 6 diptyques, 18 triptyques et 1 pentaptyque) est examiné.

Au total, 23 artistes sont étudiés. Il s'agit de Toyokuni I, Toyokuni II, Toyokuni III, Toyokuni IV, Kunisada Gototei, Kuniyaki Hashisuga, Kunisada Oko, Kuniyoshi, Kunikane, Kunimasa Baido, Yoshiiku Ikkeisai, Yoshitsuru, Yoshitsuya Ichieisai, Yoshitora, Yoshikazu Ichizusai, Chikanobu, Yoshitoshi, Umekuni d'Osaka, Yoshimori Ikkosai, Kanenobu Yoshu, Ginko Kishida, Shuntei et Kuniyoshi Ichiyusai. De plus, nous abordons 13 thèmes différents : *kabuki*, histoire, personnages (seigneur ou *shôgun*), *samurai*, lieux renommés, courtisanes, saisons (au travers des activités ou bien des signes du zodiaque), acteurs, belles femmes, poèmes et textes illustrés, combats, médecine et dessins de tatoués. Le corpus établi nécessite donc une étude très variée.

Ainsi, cette sélection, bien que partielle, s'avère être néanmoins représentative de l'ensemble du fonds étudié, par sa variété. Traiter de tous les cartons permet d'avoir une vision spécifique de chaque groupe, ce qui permet de créer ensuite une synthèse des différents éléments, et ce afin de montrer la diversité du fonds Ohya.

Les œuvres s'étendent sur une période chronologique allant de la fin du XVIIIe siècle à la fin du XIXe siècle, et englobent ainsi les équivalents du milieu de la période d'Edo (1615-1868[96]) et de la fin de l'ère Meiji (1868-1912[97]). Il s'agit des périodes du gouvernement des Tokugawa (1603-1867 environ[98]). Ces derniers ont permis un développement de la ville d'Edo (actuelle Tôkyô)[99] jusqu'à ce qu'elle devienne plus peuplée que toutes les villes d'Europe avec environ deux millions d'habitants au début du XIXe siècle[100]. Au total, 15 *shôgun* (dictateurs militaires) se sont succédés[101]. Le premier, Tokugawa Ieyasu, a mis en place le *bakufu* (gouvernement militaire)[102]. Le *shôgun* était à la fois à la tête du système politique et au sommet de la pyramide sociale (*ill. 1*), ce qui lui accordait une grande puissance. C'est avec ce gouvernement que naît l'isolationnisme du Japon, trait qui a influencé à la fois, la mentalité, la politique et l'art du pays et qui a perduré jusqu'à la Restauration[103]. La seconde période englobée par le corpus est celle de l'ère Meiji[104]. « Meiji » signifie « politique éclairée ». Il s'agit d'une nouvelle ère durant laquelle l'empereur souhaitait mettre à exécution son intention de « constituer une assemblée dont les membres pourraient désormais s'exprimer librement ». Cette période était ainsi moins « stricte » que la précédente, la période d'Edo. L'empereur présenta ses volontés dans un *Serment en cinq articles*, prononcé le 6 avril 1868. En plus d'une assemblée, il affirma l'unité des classes sociales ainsi que la nécessité de s'ouvrir à l'international, pour le bon développement technique, économique et scientifique du pays[105]. Ceci a marqué le moment de grands bouleversements pour le Japon traditionnel[106].

96 SHIMIZU Christine, 1997, p. 448.
97 *Ibid.*, p. 448.
98 *Ibid.*, p. 362.
99 Voir GUTH Christine, *Le Japon de la période Edo*, Paris, Flammarion, 1996.
100 HAJEK Lubor, 1976, p. 15.
101 Voir PAPINOT Edmond, *Dictionnaire d'histoire et de géographie du Japon*, Tôkyô, Sansaisha, 1906, p. 967.
102 MENEGAZZO Rossella, 2008, p. 156 (Voir aussi : FREDERIC Louis, *Japon. L'Empire éternel (Une histoire politique et socio-culturelle du Japon)*, Paris, Félin, 1985, p. 257-278).
103 Voir REISCHAUER Edwin Oldfather, *Histoire du Japon et des Japonais, Tome 1. Des origines à 1945*, Paris, Seuil, 1973, p. 95-168 ou, pour une histoire plus complète du Japon moderne, voir ESMEIN Jean, HERAIL Francine, MACE François, NINOMIYA Hiroyuki et SOUYRI Pierre, *Histoire du Japon*, Ecully, Horvath, 1990, p. 301-424.
104 Voir ELISSEEFF Danielle, *Histoire du Japon : entre Chine et Pacifique*, Monaco, Rocher, 2001, p. 159-184.
105 ELISSEEFF Danielle, 2001, p. 170.
106 Voir VIE Michel, *Histoire du Japon. Des origines à Meiji*, « Que sais-je ? » n°1 328, Paris, Presses Universitaires de France, 1969, p. 88-125 et, pour des apports historiques sur la politique et la société d'Edo et de Meiji, voir FREDERIC Louis, *Japon. L'Empire éternel (Une histoire politique et socio-culturelle du Japon)*, Paris, Félin, 1985, p. 257-344.

Artistiquement, ces époques correspondent au moment du développement de l'*Ukiyo-e*[107] (« Images du monde flottant ») mouvement artistique et littéraire regroupant graveurs d'estampes, peintres et écrivains[108]. Les artistes reprirent l'idée bouddhiste selon laquelle le monde visible est dicté par une impermanence et est fortement poétique[109]. On doit l'origine du terme d' « *Ukiyo-e* » à l'écrivain Asai Ryôi. Il en donne une définition au sein de l'ouvrage *Ukiyo Monogatari* (*Récits du monde flottant*) : « Vivre uniquement pour l'instant présent, porter toute son attention aux beautés de la lune, de la neige, des cerisiers en fleurs et des feuilles d'érables ; chanter, boire du vin, tout simplement se laisser vivre avec plaisir ; fermer les yeux sur la pauvreté environnante, bannir tout chagrin, se laisser porter comme une bouteille par le courant du fleuve : voilà ce que nous appelons le Monde Flottant […][110]». Cela pousse à la représentation de la vie quotidienne et l'estampe reste le meilleur témoignage de cette vie urbaine d'Edo, puisqu'elle parvient à en saisir les caractéristiques, à savoir : l' « amour de la virtuosité, [la] nouveauté et [l'] esprit, [… ainsi qu'] une satire sociale et politique fort imaginative[111]». Durant l'époque des Tokugawa naquit alors une nouvelle culture bourgeoise (formée des *chônin* (artisans), de commerçants et de marchands[112]) que l'on peut qualifier d' « hédoniste[113]» et l'estampe tenta d'illustrer les divertissements principaux de celle-ci. L'*Ukiyo-e* devint alors « la peinture de genre démocratique[114]». Elle représente la forme artistique développée par les artistes pour satisfaire la demande d'une clientèle aux revenus insuffisants pour pouvoir se procurer des peintures : le peuple. Les œuvres étaient donc produites en série et s'attachaient à répondre aux désirs de la clientèle plus qu'à un certain souci artistique. Les différences stylistiques entre les artistes que nous étudions sont donc subtiles mais chacune des œuvres sur lesquelles nous centrons notre étude répond aux caractéristiques communes des productions de l'art de l'*Ukiyo-e* : expressions stéréotypées, exagération du costume et accentuation des mouvements[115]. Ces estampes à « polychromie illimitée[116]» furent à partir de ce moment de l'époque d'Edo[117] nommées *nishiki-e* soit « images de brocart[118]», caractérisées selon Hugo Munsterberg (auteur de nombreux ouvrages sur

107 Pour une histoire complète de l'*Ukiyo-e*, voir FAHR-BECKER Gabrielle, *L'estampe japonaise*, Munich, Taschen, 2012, p. 7-22.
108 DELAY Nelly, 1998, p. 104.
109 *Ibid.*, p. 104.
110 FAHR-BECKER Gabriele, 2006, p. 526-527.
111 GUTH Christine, 1996, p. 90.
112 *Op. cit.*, 2006, p. 527-528.
113 Voir *Images du Monde flottant : peintures et estampes japonaises : XVIIe-XVIIIe siècles*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 27 septembre 2004 – 3 janvier 2005, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2004, p. 30-39.
114 ANESAKI Masaharu, 1938, p. 131.
115 FREDERIC Louis, 1969, p. 422.
116 HILLIER Jacques, 1954, p. 14.
117 Mais aussi depuis leur création par Harunobu en 1764 (*Ibid.*, p. 14).
118 LARAN Jean, 1959, p. 155.

l'art oriental) par un « *colorful abstract design*[119]» que l'on peut traduire par : dessin abstrait coloré. Les *nishiki-e* représentent les estampes les plus complexes et les plus luxueuses de l'histoire de la gravure polychrome sur bois japonaise[120]. Toutes les œuvres que nous étudions ont été réalisées à la main par des artistes qui employaient la technique traditionnelle de la gravure et de l'impression sur bois japonaise. Ainsi, le papier a sans doute été fabriqué près d'Osaka, en province d'Iyo. Il s'agit du papier d'imprimerie de qualité supérieure. Les couleurs sont, quant à elles, d'origine naturelle. Le noir est tiré de l'encre de Chine ; le rouge issu de la sève des fleurs rouges, vermillon ; la craie et le blanc de chaux fournissent la couleur blanche ; certaines poudres métalliques comme la poudre d'or, d'argent ou celle de cuivre peuvent être ajoutées[121]. Ces estampes sont nommées *urishi-e* (estampes laquées), puisqu'elles rappellent le travail de la laque[122]. Ce corpus, par son étendue chronologique, permet alors de donner un point de vue d'ensemble de la période historique recouverte par le fonds. Cela nous fait percevoir une évolution de l'art de l'estampe japonaise, mais aussi un changement dans l'expression artistique des artistes que l'on peut retrouver à plusieurs reprises dans la collection établie par le Professeur Ohya. Il parait donc nécessaire de traiter toutes les époques recouvertes par les estampes qui composent ce fonds.

Du point de vue de l'aire géographique, le corpus concerne surtout la ville d'Edo (c'est-à-dire, pour les années postérieures, Tôkyô). Toutefois, deux autres villes du Japon sont également mentionnées dans les estampes sélectionnées : Sendai et Kyôto. Il semblerait alors que le donateur, Monsieur Ohya, ait souhaité rassembler des estampes provenant de la capitale de la création de l'estampe japonaise au moment de l'époque d'Edo, à savoir la ville d'Edo. La sélection ne s'est néanmoins pas concentrée uniquement sur cette ville puisque nous n'avons pas souhaité laisser de côté les villes que l'on pourrait qualifier de « mineures ». Le point de vue englobé par le corpus, que ce soit aussi bien chronologiquement que géographiquement, reste donc assez large.

Le travail sur le fonds Ohya envisagé dans le cadre de ce Mémoire est une étude qui s'exécute carton par carton, puisque chacun évoque une identité spécifique. Nous reprenons les informations complètes de chaque groupe de manière synthétique, en fin d'étude. Cet examen par carton permet de dresser une vision générale et chronologique de l'évolution de l'art de l'estampe *Ukiyo-e* (même si aucune œuvre du fonds ne provient de sa première période, durant laquelle les premières estampes monochromes furent créées). Cela nous

119 MUNSTERBERG Hugo, 1957, p. 154.
120 OHYA Zensetsou, 1959, p. 6.
121 *Ibid.*, p. 24.
122 HILLIER Jacques, 1954, p. 13.

permet de dresser un panel de l'évolution de cet art, de ses débuts à sa fin. Chaque carton relève donc d'une problématique spécifique que nous allons présenter, ce qui donnera une vision globale du corpus et du contenu de chacun des groupes :

- Carton 1 : le Carton 1 est nommé « Donation Véra / Eizan – Eisen / Toyokuni (1) – Toyokuni (2) n° 1 à 55 ». On y trouve les œuvres de 8 artistes (Toyokuni, Eizan, Moronubu, Harunobu, Utamaro ou encore Hokusai). Un total de 59 estampes, centrées avant tout sur le thème du théâtre traditionnel japonais et sur celui des belles femmes, a été répertorié. Nous en étudions 10 en nous concentrant sur le thème du *kabuki* ainsi que sur l'artiste Toyokuni puisque ce sujet ainsi que ce graveur sont les plus importants du carton.

- Carton 2 : un nombre plus conséquent d'estampes a été rassemblé dans le Carton 2, « Toyokuni (3e tome) n° 65 à 146 », puisque l'on compte un total de 89 œuvres. L'ensemble du carton étant consacré à l'artiste Toyokuni, notre sélection de 10 estampes traite donc de nouveau de l'art de cet artiste. Le thème du *kabuki* est ici de nouveau le sujet majeur de l'ensemble du carton, mais nous élargissons cette fois-ci notre regard avec des œuvres de sujets variés (personnages, lieux renommés, moments de l'année, etc.). De plus, l'approche des œuvres est différente puisque nous tentons de montrer un paysage qui y est plus imposant.

- Carton 3 : nous ne traitons avec le Carton 3 qu'essentiellement du thème de la femme à partir de 10 estampes. Ce carton, appelé « Kunisada (c.a.d Toyokuni 3) – Kuniyasu 3 n° 145 à 254 », regroupe un nombre encore plus important d'estampes que le carton précédent, soit 108. On y trouve des réalisations de 8 artistes (Kunisada, Kuniyasu, Kuniteru, Kuniyaki, Kunimaro ou encore Kunitsuna), qui ont surtout abordé les thèmes des acteurs tout comme celui (pour une part minime vis-à-vis du précédent thème) des courtisanes. Nous avons alors décidé de centrer notre regard sur ces images de femmes (courtisanes, *geisha* ou encore *oiran*) puisqu'il s'agit du second thème principal du fonds, avec celui du théâtre. Le feuillage apparait de nouveau comme un élément assez décoratif, mais nous nous attachons à mettre en avant un style plus moderne des œuvres, celles-ci étant plus tardives.

- Carton 4 : le Carton 4 est intitulé « Kunimaru – Kunikane n° 255 à 334 ». Il regroupe un total de 126 œuvres issues de 5 artistes (Kunikane, Kuniyoshi, Kunimasa, Kunimaru et Kunimori). Les deux thèmes majeurs sont des séries de textes illustrés (histoire de *samurai*, devinette, etc.) et de nouveaux celui du *kabuki*. Avec l'étude de 10 estampes illustrant des thèmes variés (lieux renommés, *samurai*, saisons, *kabuki*), nous tentons, de nouveau au travers d'un aspect plus moderne des estampes, d'exprimer l'utilisation de couleurs plus franches et le traitement des personnages mis en avant vis-à-vis du feuillage qui se voit être amoindri.

- Carton 5 : l'étude du Carton 5, nommé « Kaneyoshi – Sencho n° 335 à 390 », manifeste d'un retour à un ensemble d'estampes variées mais moins nombreuses. En effet, le carton regroupe un total de 66 œuvres pour un ensemble de 13 artistes (avant tout Yoshitoshi, Yoshiiku, Kaneshige, Yoshiharu, Yoshitsuya ou encore Yoshitsuru). Les thèmes sont alors très variés mais traités de manière assez équitable : belles femmes, personnages, théâtre, illustration de saison, scènes de combats, etc.. L'étude de ce cinquième carton, portée sur un ensemble de 10 estampes, vise à refléter un traitement innovant du feuillage. Celui-ci apparait comme un motif accompagnateur du reste de la composition ou bien comme un cadre à celle-ci.

- Carton 6 : au sein de l'étude du Carton 6, « Hiroshige à Mosai n° 391 à 439 », nous nous centrons sur l'artiste Chikanobu. Ce dernier réalisa des compositions originales dans lesquelles le feuillage est présenté dans une ouverture picturale. Nous étudions les 9 estampes qui adoptent cette structure afin d'en montrer l'originalité, mais aussi la modernité. Le carton regroupe toutefois d'autres œuvres, pour un nombre total de 49, illustrant avant tout des saisons, des lieux renommés, des scènes et acteurs de *kabuki* ou bien figurant des personnages divers. Une nouvelle fois, les artistes recensés y sont nombreux, puisque 11 ont été répertoriés au total (nous citerons Hiroshige, Tominobu, Nobukasu, Hosai, Kiochika et Fusatane).

- Carton 7 : le Carton 7 dit « Estampes curieuses, spectres... – Estampes d'Osaka et Estampes médicales n° 440 à 519 » témoigne de la riche variété du fonds. En effet, ce carton regroupe 35 estampes ainsi que 17 artistes dont les œuvres sont réparties sous des thèmes atypiques (médecine, tremblement de terre, jeu, cabaret, devinette, spectre, histoire ou encore ombre). Nous avons sélectionné l'ensemble des estampes qui disposent de feuillage, ce qui a formé un groupe de 5 œuvres seulement. Cette étude est l'occasion de montrer à la fois la disparition du motif du feuillage au cours de l'évolution de l'art de l'estampe, et la diversité du carton et donc du fonds. Le feuillage est traité ici comme un élément purement décoratif.

- Carton 8 : enfin le Carton 8, dernier du corpus, est étudié dans le sens du carton précédent puisqu'il témoigne lui aussi de sujets divers dans une grande richesse d'artistes, comme le laisse imaginer son titre : « Dessins des Tatoués – Estampes diverses – Hors catalogue n° 520 à 589 ». Ce carton dispose d'un total de 71 estampes et regroupe pas moins de 20 artistes (Yoshitoshi, Toyokuni, Kunikane, Beisen, Hirosada, Eizan, etc.). L'ensemble se compose avant tout d'images de théâtre ainsi que de dessins de tatoués. Nous avons de nouveau sélectionné l'ensemble des œuvres représentant du feuillage, soit 8. Les thèmes abordés sont variés : combat, tatoué, histoire, fête, etc.. Le motif de l'étude apparaît ici comme un élément décoratif discret.

Afin d'étudier les 71 œuvres du corpus, nous dressons tout d'abord le cartel de chacune d'elle, visibles dans le Corpus iconographique. Celui-ci nous permet de regrouper les informations indiquées en regard des œuvres, au sein de la réserve (artiste[123], titre, date(s), numéro d'inventaire si réalisé et parfois remarque(s)). Nous complétons ces cartels par les dates d'activité de l'artiste, le nom des acteurs et des personnages représentés, le nombre de papiers, les dimensions de l'œuvre, le numéro de cliché, le nom et les dates de l'éditeur (déterminé par le cachet[124]) tout comme ceux du censeur[125], ainsi que par la localisation des œuvres dans la réserve du Musée.

L'étude des œuvres commence par la présentation de l'artiste (nom et pseudonymes, biographie et spécificités artistiques en regard à l'œuvre). Ensuite, nous tentons d'en déterminer le sens en essayant de déchiffrer la scène représentée à l'aide des indications du titre[126] et des écritures présentes sur l'estampe (textes, noms d'acteurs, titre de la série, sous-titre), mais aussi grâce à la signification des motifs. Enfin, nous tentons d'analyser ces estampes d'un point de vue esthétique. Nous nous focalisons pour cela sur le motif du feuillage, qui, rappelons-le, reste le fil conducteur de notre travail. L'étude de ce dernier élément amène à une analyse compositionnelle de l'œuvre dans laquelle les personnages représentés sont évoqués, en lien avec la nature.

Le corpus établi n'échappe néanmoins pas à certaines contraintes. D'une part, il nécessite l'assimilation de la culture nippone, très différente de la nôtre. En effet, le Japon est un pays chargé de spécificités et est tellement marqué par son histoire et ses rites culturels qu'une approche historico-artistique dépourvue d'une étude de sa civilisation et de sa culture préalable ne peut aboutir à des résultats justes et recevables. Les estampes sont des œuvres qui témoignent et illustrent de l'époque durant laquelle elles ont été créées. Les analyser nécessite donc de connaître les rites et les coutumes du pays pour en comprendre le sens et l'histoire. De plus, il faut réaliser une approche des œuvres japonaises depuis notre monde (occidental) afin de comprendre, voire de ressentir, l'importance du point de vue des Japonais sur leur propre monde (oriental). Comprendre les idées françaises, autant que les idées japonaises, sur les estampes nippones puis en tirer parti pour créer une synthèse plus riche constitue une

123 Dont la signature est disposée au niveau de la partie inférieure de l'estampe. Elle est traditionnellement composée des deux noms de l'artiste : son nom originel et le nom qui lui a été attribué lors de son entrée dans l'atelier où il s'est formé (*Les arts du Japon à l'époque d'Edo, 1603-1868*, 2003, p. 26).
124 Disposé auprès de la signature de l'artiste.
125 Le système de censure sera effectif de 1790 à 1874 (mis en place par le *shôgun* Ienari Tokugawa et utilisé jusqu'à la mort de son associé, Nobuaki). Le gouvernement pouvait ainsi contrôler les sujets des estampes ou bien encore le nombre de couleurs, vis-à-vis de restrictions budgétaires (*Op. cit.*, 2003, p. 26 et FREDERIC Louis, 1969, p. 410).
126 Disposées au niveau supérieur de l'estampe.

difficulté majeure mais s'avère être un exercice des plus formateurs. L'étude des œuvres du corpus doit donc se faire avec une certaine ouverture d'esprit. La seconde difficulté est la sélection du corpus et son analyse. L'enjeu est effectivement de présenter l'ensemble du fonds au travers de l'étude de 71 œuvres, ce qui ne donne pas à chacune la possibilité d'être dévoilée sur un ensemble de 624. Une étude poussée d'un tel ensemble n'est pas réalisable en seulement deux années. Il faut ainsi savoir généraliser les propos lors de l'analyse tout en restant assez précis, de façon à ne négliger aucune spécificité des estampes présentées. C'est pour cela qu'une sélection d'une dizaine d'œuvres par carton s'est avérée être une bonne alternative. Une sélection variée, faite de sujets et d'artistes différents, engendre une troisième contrainte qui est celle de devoir réaliser des recherches plus vastes et plus complexes. Cela a l'avantage de permettre un approfondissement des connaissances et ainsi de rendre le travail encore plus enrichissant. Enfin, la quatrième et dernière difficulté apparente de ce corpus réside dans l'origine des œuvres : le Japon. Il faut réussir à déchiffrer les tampons, monogrammes et idéogrammes des estampes afin d'identifier l'artiste – qui peut être signalé via plusieurs noms, jusqu'à 15 différents, ce qui inclue une recherche de concordance entre signes et noms d'artiste – et de comprendre le sujet représenté.

Malgré ces difficultés apparentes, le corpus, par sa variété et sa grande richesse, reste un sujet d'étude très riche. Il permet un dépaysement et un travail de l'esprit qui doit s'imprégner des idées orientales, des signes asiatiques, de l'histoire, de la culture, de l'esthétique japonaises ou encore des spécificités de la gravure polychrome sur bois nippone afin de prétendre pouvoir en saisir le sens et la sensibilité.

II) Étude des estampes

La seconde partie de notre travail consiste en l'étude des estampes sélectionnées parmi l'ensemble des œuvres composant le fonds Ohya, ensemble qui forme notre corpus d'étude. Les 8 cartons du fonds sont donc étudiés. Chacun est traité indépendamment des autres pour ensuite être replacé dans l'ensemble du corpus. Après avoir décrit le contenu global de chaque carton, nous réaliserons l'étude des estampes sélectionnées dans celui-ci, soit une dizaine environ (nommées de la *fig. 1* à la *fig. 71*). Il convient de faire coïncider la lecture de ces analyses avec la documentation jointe dans le second volume, c'est-à-dire les cartels et photographies des œuvres du Corpus iconographique et, si besoin, avec les Illustrations en Annexes. Nous terminerons par une conclusion sur l'ensemble du carton étudié.

1- CARTON 1 :

Le Carton 1 du fonds Ohya d'estampes japonaises est nommé « Donation Véra / Eizan – Eisen / Toyokuni (1) – Toyokuni (2) n° 1 à 55 ». Il regroupe les œuvres de nombreux artistes tels que Toyokuni I, Toyokuni II, Toyokuni III et Toyokuni IV (55 estampes sous 2 tomes), Eizan (9 estampes dont 1 rouleau sous 1 tome), Moronubu, Harunobu, Utamaro, Sharaku, Shûnsho et Hokusai (1 estampe : *Paysage à la cascade*, œuvre assez renommée de l'artiste). Nous les avons ici nommés suivant la fréquence (par ordre décroissant) qu'ils occupent à l'intérieur du carton (le même principe sera appliqué pour chaque présentation de carton).

En ce qui concerne les thèmes et sujets abordés par ces artistes, nous pouvons établir un classement en différents groupes que voici. Ces derniers peuvent se recouper avec des genres d'estampes bien déterminés que nous mentionnerons entre parenthèses (méthode que nous reconduirons également par la suite)[127] :

- (*Yakusha-e*[128]) Les estampes d'acteurs et de personnages tout comme les scènes de *kabuki*, se comptent au nombre de 30. Toyokuni ainsi que Shûnsho sont les artistes qui abordent ce thème du théâtre. Sharaku a également réalisé 2 portraits d'acteurs.

- (*Bijin-e*[129]) Pour ce qui est des estampes représentant des courtisanes, des *geisha* (femmes de compagnie) ou encore des *oiran* (courtisanes renommées) 10 ont été répertoriées,

127 Ces « genres d'estampes » ont été établis par le Professeur Ohya dans son ouvrage *Histoire abrégée des estampes japonaises. 1618-1868*, *Les estampes japonaises* (1959). Ils permettent de classer les œuvres selon leur thème.
128 OHYA Zensetsou, 1959, p. 18.
129 *Ibid.*, p. 18.

œuvres que l'on doit à Eizan et Toyokuni.

- D'autres personnages sont représentés au sein des estampes. Il s'agit d'un responsable de temple, d'une femme et de son enfant ou bien encore d'une femme seule. Les artistes Harunobu, Utamaro ainsi que Toyokuni fournissent alors 7 œuvres pour ce thème.

- (*E-hon*[130]) Nous pouvons également citer les illustrations de poèmes et de livres puisque 4 estampes de cette thématique réalisées par Toyokuni sont présentes dans le carton.

- Les scènes d'intérieur sont l'un des sujets qui est le moins abordé ici puisque nous ne comptons que 3 estampes. Elles sont les œuvres de Toyokuni et de Moronobu.

- Un groupe des vêtements a également été établi. 2 estampes, une d'Eizan et une autre de Toyokuni, ont été répertoriées.

- (*Fukei-e*[131]) Pour finir, 1 paysage réalisé par Hokusai et qui avait déjà pu être évoqué ci-dessus.

Ainsi, un total de 59 estampes a été répertorié pour le premier carton du fonds. D'après la liste dressée ci-dessus, nous pouvons dire que celui-ci regroupe surtout des estampes d'acteurs de *kabuki* par Toyokuni et des courtisanes par Eizan. La sélection s'est portée sur le premier thème important, celui du *kabuki* (qui reste le thème majeur du carton) et n'a retenu que les œuvres de Toyokuni (*ill. 2*), artiste étant le seul des deux graveurs des scènes de théâtre à avoir représenté du feuillage dans ses réalisations. Pour chacune des œuvres, s'adjoint à la signature de l'artiste l'idéogramme de « peinture », ce qui se réfère pour nous, Occidentaux, à « *pinxit* » (peint par), le désignant ainsi bel et bien comme l'auteur de ces estampes.

Le *kabuki*, thème des œuvres étudiées, est un art théâtral né au début du XVIIe siècle au Japon, en même temps que le shôgunat des Tokugawa. Il a été inventé entre 1597 et 1607 par une comédienne appelée Izumo no Okuni. Littéralement, si l'on traduit les *kanji* (idéogrammes japonais d'origine chinoise) qui composent le mot *kabuki*, celui-ci signifie à la fois : « chanter/danser/jouer ». Ce sont les trois composantes de cet art. Ce théâtre tire son origine de la danse *kabuku* qui signifie « se conduire de manière extravertie et suggestive ». Ces spectacles mettent en scène des saynètes entre des courtisanes et des hommes connus, et ce dans un aspect à la fois romantique et comique[132]. Il sera la dernière des trois formes d'art théâtral du Japon, après le théâtre *nô* (à visée religieuse) et le *bunraku* (théâtre de marionnettes)[133]. Plusieurs familles d'acteurs se développeront, chacune étant composée d'un

130 OHYA Zensetsou, 1959, p. 20.
131 *Ibid.*, p. 18.
132 (dir.) SAMUEL Aurélie, 2012, p. 15.
133 LAMBOURNE Lionel, 2006, p. 54.

maître qui transmet à ses élèves les spécificités de son jeu[134]. Les principaux théâtres d'Edo étaient le Nakamura-za (fondé en 1624), l'Ichimura-za (1634) et le Kawarazaki-za (1656). Tous furent fermés en 1842 sous l'ordre du *shôgun* pour être déplacés dans le nouveau quartier de plaisir[135]. Les estampes de *kabuki* dépeignent les acteurs les plus populaires de l'époque. Elles étaient ainsi destinées à une clientèle qui voulait admirer chez elle le portrait ou les scènes jouées par ces acteurs du théâtre traditionnel japonais[136], ou bien à être distribuées lors des représentations ou à l'intérieur de maisons de thé[137], à l'image des tracts. Elles servaient également d'illustration pour des périodiques annuels[138]. Le nom de l'acteur ou bien son *mon* (blason caractéristique d'une famille d'acteurs[139]) était représenté sur l'estampe ou sur le costume (aux cinq endroits traditionnels qui sont la nuque, chacune des deux manches et les deux côtés de la poitrine[140]) afin de l'identifier[141]. Ces indications furent petit à petit supprimées de l'œuvre, les gestes des acteurs suffisant à indiquer leur identité pour les spectateurs érudits. Depuis 2005, et sous l'autorité de l'UNESCO, le *kabuki* est classé « Patrimoine oral et immatériel de l'humanité »[142]. Ceci nous montre l'importance qu'a cette forme artistique pour la société et l'histoire du Japon. Akama Ryô (Professeur et expert en histoire du théâtre japonais), à l'occasion du Huitième Colloque de la Société internationale de l'*Ukiyo-e*, en 2003, précise toutefois que l'estampe théâtrale ne peut être considérée comme une « source documentaire fiable pour l'étude du *kabuki* [… puisqu'elle donne à voir des] représentations idéales, non réelles »[143]. Il faudra donc les regarder non pas avec une intention d'étude documentaire, mais davantage artistique.

Les estampes de scènes théâtrales que nous allons étudier figurent les acteurs à un moment précis de la représentation. C'est le moment, le quasi espace-temps, de la *mi* : l'acteur va s'arrêter au milieu de la scène, fixer le public, accentuer les expressions de son visage[144]. Toyokuni représente surtout les acteurs dans ce moment-là, puisqu'il appréciait l'accentuation des sentiments qu'il évoque. Ces estampes de théâtre sont donc caractérisées par une force, une expressivité, un dynamisme et une tension masculine importants.

---

134 Commentaire écrit par Gisèle Lambert de l'exposition *Estampes japonaises. Images du monde éphémère*, BNF Site Richelieu Galerie Mazarine et Crypte, Paris, 18 novembre 2008 - 15 février 2009.
135 (dir.) SAMUEL Aurélie, 2012, p. 72.
136 LAMBERT Gisèle, 2007, p. 24.
137 LAMBOURNE Lionel, 2006, p. 55.
138 *Op. cit.*, 2012, p. 23.
139 DELAY Nelly, 1993, p. 149.
140 OHYA Zensetsou, 1959, p. 10.
141 *Op. cit.*, 2007, p. 28.
142 *Op. cit.*, 2012, p. 9.
143 SIMON-OIKAWA Marianne, automne-hiver 2003, p. 184.
144 Commentaire audio par Gisèle Lambert de l'exposition *Estampes japonaises. Images du monde éphémère*, BNF Site Richelieu Galerie Mazarine et Crypte, Paris, 18 novembre 2008 - 15 février 2009.

Cette approche des œuvres au travers d'un seul thème nous donnera une vision globale de l'estampe de *kabuki* au moment de l'*Ukiyo-e*, mais aussi des artistes de l'École d'Utagawa, dont Toyokuni I sera le continuateur[145]. Cette école forma la plupart des artistes de la seconde moitié du courant artistique de l'*Ukiyo-e* (à partir du milieu du XVIIIe siècle environ, avec la naissance de la xylogravure polychrome), afin de créer un lien entre les graveurs et autres membres de la société artistique qu'ils dépeignaient (acteurs, écrivains, etc.)[146]. Le fondateur, Utagawa Toyoharu (1735-1814), créa un groupe d'artistes spécialisés dans les paysages, les portraits d'acteurs ainsi que les sujets historiques, ce qui contribua au développement de l'art de l'*Ukiyo-e*[147]. L'École d'Utagawa peut ainsi être qualifiée de « peinture de genre[148]»[149].

145 Avec Utagawa Toyohiro (1773 ?-1830 environ) (Voir *Japan : An Illustrated Encyclopedia*, Tôkyô, Kodansha Ltd. Staff , 1993, p. 1 669).
146 Voir LIBERTSON Herbert, NEUER Ronie, et YOSHIDA Susugu, *Estampes Japonaises. Images du monde flottant*, Paris, Flammarion, 2002, p. 234-235.
147 *Op. cit.*, 1993, p. 1 669.
148 CHESNEAU Ernest, janvier-décembre 1878, p. 844.
149 Se différenciant ainsi de la peinture d'histoire de l'École Tosa.

Figure 1

Toyokuni IV (1823-1880[150]), était le successeur de Toyokuni III. Il fut le dernier de la lignée des Toyokuni. Toutefois, étant donné les dates de l'éditeur, il pourrait ne pas s'agir de l'artiste Toyokuni IV mais plutôt de Toyokuni I (1769-1825), premier de la lignée.

Ce *Triptyque d'acteur*, probablement réalisé entre la fin du XVIIIe siècle et le début du XIXe siècle, se forme, tel que nous l'indique son titre, d'une composition tripartite. Étant donné les liens visibles entre ses trois parties, chacune aurait été fabriquée indépendamment des autres mais dans l'optique de raccorder chaque papier à l'ensemble, le tout formant une composition cohérente. Le personnage de droite, joué par Yahei Bando, est reconnaissable par son *mon*. Le motif prend place sur tout le costume ainsi que sur la ceinture : une fleur à trois pétales (*ill. 3*). Sur la tête du personnage central, nous pouvons distinguer un petit mouchoir. Celui-ci était posé sur le haut du crâne rasé des acteurs masculins qui interprétaient des rôles féminins[151] : les *onnagata*[152]. Cette femme est une dame de haut rang si l'on se fie à sa coiffure. En effet, les épingles posées dans ses longs cheveux bruns indiquent un statut social élevé[153]. Leur nombre permet de donner une indication sur le rang social de la femme. On remarque également le soin apporté aux formes de son costume. C'est le tissu qui permet de dessiner les formes efféminées de son corps. L'acteur interprétant cette femme est Iwai Kumesaburo (et non pas Rowai qui est une erreur de lecture des idéogrammes de l'estampe), reconnaissable par son *mon* qui est le symbole d'une fleur disposée au-dessus d'un motif semblable à un flocon, dont le bout des tiges serait garni de boules (*ill. 5*). On le retrouve à trois reprises sur le costume du personnage : sur les deux manches ainsi que sur l'épaule droite, où il est partiellement dissimulé par l'objet que le personnage tient dans sa bouche (un mouchoir ou une lettre ?). La décoration des épingles de la coiffure en fait un rappel discret. L'acteur le plus à gauche est reconnaissable, quant à lui, par les motifs de son costume, faits de croisements de mailles. Ces lignes forment son *mon* (*ill. 6*) et permettent alors au spectateur de l'identifier comme étant Seki Sanjyuro. Dans cette estampe, nous trouvons ainsi les trois types de motifs dont les costumes peuvent être décorés : géométrique, uni et

150 BALCOU Françoise, 1998, p. 10.
151 À partir de 1629, date à laquelle les actrices furent toute remplacées par des acteurs afin d'éviter les attirances entre spectateurs et personnages de scène (LAMBOURNE Lionel, 2006, p. 54).
152 Voir HALFORD Aubrey S. et Giovanna M., *The Kabuki Handbook : A Guide to Understanding and Appreciation, with Summaries of Favourite Plays Explanatory Notes, and Illustrations*, Rutland et Tôkyô, Charles E. Tuttle Company, 1971, p. 391.
153 MENEGAZZO Rossella, 2008, p. 306.

naturaliste. Les personnages prennent place au sein de trois espaces différents, chacun défini par le papier même. L'un semble être à l'extérieur, devant une grille qui permet d'instaurer un plan délimité tout en laissant au regard la possibilité de le traverser. Ce type de motifs en grille est une technique traditionnelle japonaise permettant d'évoquer l'infinité et la diversité de la nature, mais aussi de créer une séparation entre la scène et le paysage tout en donnant l'impression d'une unité spatiale comportant néanmoins un mouvement du regard à l'intérieur de celui-ci[154] ; à droite, le personnage semble être à l'intérieur ou dans l'entrée d'une maison (visiblement bourgeoise étant donné les éléments présents auprès du personnage : pipe, boîte à sabres et accessoires à thé ou à parfum) ; tandis que le personnage central est dans un entre-deux, sortant de l'intérieur pour se diriger vers l'extérieur où se trouve le personnage de gauche. C'est ce que montre la lecture de droite à gauche, lecture traditionnelle japonaise. Ainsi, s'instaure une scène de duel amoureux où les deux hommes courtisent la même femme, placée au centre du triptyque. Elle devient le centre du combat mais aussi le sujet majeur de l'œuvre. La pièce serait alors du type des *sewamono* (vie quotidienne citadine d'Edo[155]). L'opposition entre les personnages de droite et celui de gauche est également soulignée par les couleurs des costumes des personnages : le couple (peut-être prêt à se déchirer) est symbolisé par la couleur rouge, image de l'aristocratie, tandis que le solitaire est vêtu de noir, symbole du « jeune dandy » et de l'être maléfique ou bien de celui réservé à un destin tragique[156].

Les végétaux guident eux aussi le regard du spectateur afin de renforcer à la fois la lecture et la compréhension de l'œuvre. Deux types d'arbres sont présents. Le premier, disposé à gauche, serait une glycine, reconnaissable par ses fleurs rouges en grappes. L'arbre prend racine au niveau du jeune prétendant (ou amant) de la femme. Cela renforce sa présence, l'enracine lui aussi à la terre et lui donne une posture plus forte. Le feuillage crée un mouvement vers la femme, renforcé par la grille qui la sépare de l'homme. Les fleurs rouges-orangées des branchages créent un lien esthétique subtil avec l'habit de la femme, lui aussi fait des mêmes teintes. Opposés à ce mouvement fort entre les deux protagonistes, les feuillages de bambou sont statiques. Ils sont représentés sur un paravent à l'arrière de l'homme de droite, qui serait le fiancé ou l'époux de la femme. Cela donne également une force à l'homme mais, contrairement au feuillage rouge du « rôdeur », non pas une force dynamique mais une notion de puissance rattachée à l'homme ici assis. Le symbole du bambou étant notamment celui de la fidélité, la plante joue, en plus de son rôle esthétique, un rôle symbolique, puisqu'elle renforce l'attachement de l'homme envers la femme.

154 WICHMANN Siegfried, 1982, p. 235.
155 (dir.) SAMUEL Aurélie, 2012, p. 50.
156 *Ibid.*, p. 60.

Figure 2

Toyokuni I, de nom Utagawa Toyokuni (1769-1825) est l'un des graveurs d'estampes de *kabuki* les plus importants de l'*Ukiyo-e*. Élève de Toyoharu, il a poursuivi l'art de son maître centré sur les portraits d'acteurs avec des particularités artistiques qui plaisaient aux spectateurs : une « gravure élégante des lignes et [une] fluidité de son style rehaussées de couleurs nettes »[157]. Ses estampes manifestent alors d' « un sens exceptionnel de la pose, du geste et de l'expression dramatiques dans toute leur authenticité »[158].

L'artiste recherchait surtout à exprimer la personnalité des acteurs qu'il représentait[159], ce qui explique que la représentation du *Samurai sur le chemin de la chasse* est si bien travaillée. Le *samurai*, guerrier, représentait la classe sociale la plus élevée depuis le XIIe siècle (d'après les quatre classes sociales : « les guerriers, les paysans, les artisans et les commerçants »)[160]. Ces guerriers devaient obéissance à leur *daimyô* (seigneur) et étaient caractérisés par une grande bravoure et une « maîtrise intérieure »[161]. Nous pouvons remarquer que le costume est fait de plusieurs parties distinctes par des formes et des tissus différents. Cela est une caractéristique des *tanko* (armures) et ce dès l'époque Heian (794-1185)[162]. Le *samurai* est doté de deux armes de combat : un sabre et un arc. De plus, on distingue les deux types de sabres, à savoir le *katana* (sabre long) et le *wakasashi* (sabre court), le port de ces deux armes étant exclusivement réservé aux *samurai* puisque le tout, appelé *daishô*, symbolisait la dignité et la puissance de leur « caste ». L'estampe nous fournit les détails de cette arme. En effet, on distingue les différentes parties qui la composent à savoir la *tsuka* (poignée), la *tsuba* (garde) et les cordons de soie, éléments qui donnent toute la finesse à ces armes[163]. En ce qui concerne l'arc, il symbolise dans sa manipulation l'équilibre du corps et de l'esprit[164]. La scène s'avère alors être une *jidaimono* (drame historique avec nobles et *samurai* d'époque antérieure à celle d'Edo)[165]. Ce n'est néanmoins pas un éloge du *samurai* qui est ici faite. En effet, l'époque des Tokugawa est fortement marquée par un clivage entre le gouvernement, mené justement par les *samurai* (représentant la classe

157 FAHR-BECKER Gabrielle, 2012, p. 20.
158 LIBERTSON Herbert, NEUER Ronie et YOSHIDA Susugu, 1985, p. 40.
159 LAMBERT Gisèle, 2007, p. 40.
160 DELAY Nelly, 1998, p. 66-67.
161 *Ibid.*, p. 67.
162 *Ibid.*, p. 73.
163 *Ibid.*, p. 74.
164 *Ibid.*, p. 75.
165 *Kabuki - Costumes du théâtre japonais*, 2012, p. 50.

bourgeoise), et les gouvernés (la classe populaire)[166]. Le théâtre servait ainsi à manifester des conflits qui s'exerçaient entre *samurai* et peuple[167]. Nous n'avons ici que la précision du prénom de l'acteur qui joue ce personnage emblématique de la culture japonaise : « Onoe ». Il pourrait s'agir d'Onoe Chingorô V. Néanmoins, son blason (*ill. 8*) nous indique qu'il fait partie de la famille de Segawa Yûjirô (1764-1808), vraisemblablement de ses descendants qui feront perdurer le *mon* de la famille jusqu'au début du XIXe siècle[168]. Le motif prend place sur le par-dessus du personnage : il s'agit de quatre feuilles surmontées de trois fleurs. Par les traits austères du visage de l'acteur, Toyokuni nous montre ici l'importance qu'il donne aux expressions.

L'ensemble de la composition reste assez sobre. Le *samurai* est mis en avant, tout comme les éléments caractéristiques de sa fonction (armure, armes, posture). Le feuillage fonctionne ici en complète symbiose avec le personnage. En effet, le mouvement de la branche d'arbre suit parfaitement celui du *samurai*, renforçant ainsi sa posture : solide. Ce n'est pas seulement un lien compositionnel qui lie le personnage au rameau de sapin, puisque l'on peut également voir au sein de cette estampe un lien esthétique fort. En effet, les motifs du costume de l'homme ont un aspect fortement naturaliste. Ils évoquent des formes souples pouvant être celles de végétaux. La teinte de l'ensemble du costume, qui reste essentiellement verdâtre, participe elle aussi à la contextualisation de la scène. Nous pourrions aussi évoquer le par-dessus de l'armure, sorte de cape portée uniquement sur la partie inférieure du corps. Celle-ci, faite de fourrure de couleur sombre, évoque les animaux que le chasseur est parti trouver et donne au personnage une force quasi bestiale. Iconographiquement le sapin, puisqu'il s'agit ici d'un feuillage épineux, est, du fait d'être toujours vert, à la fois le symbole de la force, de l'endurance, du bonheur ainsi que celui d'une longue et forte vitalité[169]. Le caractère évoqué par le feuillage s'accorde alors parfaitement avec celui que le personnage doit faire paraître. L'élément végétal, à lui seul, suffit à évoquer le lieu de la pièce : un endroit en plein air, peut-être même montagneux ou forestier où le *samurai* se rendrait pour chasser, tel que le mentionne le titre. Dans l'art japonais, une seule branche peut nous laisser imaginer une forêt toute entière.

166 ANESAKI Masaharu, 1938, p. 118.
167 *Ibid.*, p. 130-131.
168 LANE Richard, 1979, p. 205.
169 WEBER Victor Frédéric, 1923, p. 254.

Figure 3

Il s'agit ici du même artiste que précédemment : Toyokuni I (ou Utagawa Toyokuni né en 1769 et décédé en 1825). Dans cette estampe, qui représente une *Oiran*, nous retrouvons toute l'élégance des lignes de son dessin que nous avions déjà pu lui vanter au cours de l'analyse de la deuxième figure étudiée, et qui vont très bien avec le sujet de l'œuvre.

L'*oiran* est une courtisane de premier rang, plus élevé que ses *maiko*, de jeunes suivantes, ou que les *geisha*, des femmes de compagnie. Au sein notamment des salons de thé du quartier de Yoshiwara (lieu de vie de ces femmes), elles passaient des soirées à distraire des clients comme des acteurs, des peintres, des écrivains ou encore des éditeurs[170], à l'aide d'un enseignement varié reçu lors de leur formation (musique, littérature, poésie, danse)[171]. Ici, le rôle de cette femme est joué par un *onnagata*, étant donné que le personnage dispose d'un mouchoir sur la tête. Cela n'empêche pas un maniérisme purement féminin (posture des doigts). Le personnage de la femme renommée se devine par son costume riche et élégant, mais aussi par le fait que la coiffure est richement garnie d'épingles. Nous pouvons aussi signaler la présence d'un *obi* (bandeau/ceinture) permettant de distinguer ces *tayû* (femmes des quartiers parées et coiffées) des autres femmes[172]. La mise en avant d'un certain mouvement – notamment par le décor à l'arrière-plan, fait de lignes obliques qui créent un certain dynamisme ou bien par la position de la main droite du personnage – permettrait d'identifier la scène comme appartenant à la catégorie des *shosagoto* (danse autour d'événements historiques ou de la vie quotidienne des habitants[173]). Nous pouvons préciser que l'acteur, Iwai Kumesaburo (1736-1847[174]), n'est pas identifiable par son *mon* qui serait celui de la famille Kumesaburo (*ill. 5*), déjà évoquée pour l'étude de la première estampe du groupe. En effet, nous ne retrouvons pas ce motif sur les vêtements du personnage ou encore sur l'estampe elle-même. Peut-être a-t-il été effacé par le temps (on distingue en effet une perte partielle des couleurs qui s'étend de manière centrifuge sur l'estampe), ou peut-être s'agirait-il d'une erreur d'interprétation et l'acteur représenté serait de la famille Kataoka d'Osaka (il en existe une autre à Tôkyô) ? Cette hypothèse s'avère être la plus pertinente puisqu'elle justifierait le signe largement mis en avant à l'arrière-plan de l'estampe, juste

170 DELAY Nelly, 1998, p. 112.
171 MENEGAZZO Rossella, 2008, p. 348.
172 GUTH Christine, 1996, p. 29.
173 *Kabuki - Costumes du théâtre japonais*, 2012, p. 50.
174 BINYON Laurence et O'BRIEN SEXTON J.J., 1960, p. 42.

derrière l'acteur : deux lignes horizontales enfermées dans un cercle, motif étant le *mon* de la famille d'acteurs Kataoka (*ill. 9*). En ce qui concerne la réalisation de l'œuvre, un point technique est à souligner : au niveau des parties blanches du costume, nous pouvons en effet distinguer la technique du *karazuri* (gaufrage blanc sur blanc), un relief obtenu par la gravure en creux du motif à l'aide des doigts, en humidifiant la feuille de papier[175]. Cela permet ingénieusement de souligner l'étoffe du costume, mais aussi de donner de la qualité à l'œuvre.

L'arbre représenté ici est l'une des vingt espèces d'érables recensées au Japon. Tout comme pour le cerisier, les Japonais s'adonnent à des moments de contemplation des feuilles d'érable (moments appelés les *momi-ji-gari*)[176]. Celui-ci a donc une importance dans la vie des Japonais. Le soin apporté au rendu de son écorce, fait par le dessin de traits noirs sur un aplat de couleur, témoigne de cette importance. Représenté auprès d'une *oiran*, il pourrait renforcer sa noblesse. Les motifs du costume de la femme, des fleurs colorées, pourraient figurer les fleurs que cet arbre n'a justement pas. Ainsi, l'ensemble de la composition est harmonieux et les tons pastels du costume du personnage (ocre, bleu clair, vert, etc.) confèrent à l'ensemble une atmosphère naturelle. Le rameau participe à la composition d'ensemble puisqu'il permet de mieux ressentir les mouvements évoqués à l'intérieur de l'estampe (qui seraient ceux de la danse). En effet, la branche souligne la courbure du dos de la femme, les deux formes créées à la fois par le feuillage et par le dessus du corps du personnage semblant pouvoir s'imbriquer l'une dans l'autre. La fin du rameau permet, quant à elle, de mettre en valeur le geste de la main, fin et élégant. Le décor de l'arrière-plan donne lui aussi un dynamisme à l'ensemble. Tout cela met en mouvement le personnage représenté, par un simple jeu de formes et de lignes. L'arbre, à droite, instaure un point de non-retour pour l'œil : le regard du spectateur n'ira pas plus loin que son tronc et restera donc focalisé sur le personnage. Tous les éléments de l'arrière-plan de la composition participent ainsi à la mise en valeur de l'acteur et du personnage joué par celui-ci.

175 LAMBERT Gisèle, 2007, p. 19.
176 WEBER Victor Frédéric, 1923, p. 60.

Figure 4

Il faut préciser ici que seule la partie droite du diptyque, qui est représentée dans la page précédente, sera analysée, celle de gauche ne comportant pas de feuillage. De plus, ces deux papiers sont traités dans le fonds comme deux œuvres distinctes, même si elles sont dites n'appartenant qu'à une seule et même œuvre, hypothèse que nous rejetons étant donné le manque de cohérence des deux représentations (*ill. 10*). Nous préciserons au cours de l'analyse pourquoi nous pensons plutôt que l'œuvre serait en fait la partie gauche d'un diptyque dont la seconde feuille ne serait pas conservée dans le fonds Ohya.

Toyokuni II, de vrai nom Utagawa Gosotei Toyoshige (1777-1835), pris le nom de Toyokuni à la mort de ce dernier. Il réalisait lui aussi des estampes d'acteurs et de belles femmes mais sans jamais parvenir à égaler son père adoptif[177]. Toutefois, étant donné les dates du cachet d'éditeur et d'imprimeur, il pourrait plutôt s'agir de Toyokuni I (1769-1825) et non de Toyokuni II, artiste postérieur à l'époque précisée par les cachets.

Ici aussi, nous retrouvons un *onnagata*. L'acteur serait le même que dans l'œuvre étudiée précédemment : Iwai Kumesaburo. Une nouvelle fois, nous retrouvons une incohérence avec le *mon* répertorié pour cet acteur (*ill. 5*), sauf si nous voyons dans les motifs du tissu orange de son costume une stylisation du blason de l'acteur. Le nom de ce dernier est précédé d'un prénom : « Sukisayo », précisant le genre féminin du personnage joué. L'image se compose d'une diagonale, créée par le corps du personnage. Cette ligne est typiquement d'utilisation japonaise, si l'on en croit Danielle et Vadime Elisseeff pour qui elle serait la perspective nippone, faite d'une ligne créant un « itinéraire de contemplation »[178]. C'est le dessin d'un mouvement : celui du regard. Plastiquement, la diagonale permettrait d'ouvrir le champ pictural, ce qui offre ainsi au spectateur la possibilité de l'ouvrir à l'infini par son imagination. La scène dispose donc d'un fort dynamisme. La femme représentée ne semble pas être une courtisane (pas de pinces pour la coiffure ni de *obi*). Elle se cache sous un tissu de couleur blanche et le reste de sa tenue est noir : peut-être ne veut-elle pas être vue ou bien est-ce le matin et elle se protège du froid ? Elle tourne son regard vers la droite mais le manque de la seconde estampe (hypothèse que nous avions évoquée en introduction) nous permet seulement de supposer les éléments qui y seraient représentés : le personnage pourrait

177 LIBERTSON Herbert, NEUER Ronie et YOSHIDA Susugu, 1985, p. 260.
178 ELISSEEFF Danielle et Vadime, 1980, p. 220.

tenir, à l'aide de la corde que nous apercevons à moitié, un animal (un cheval ?) et un autre arbre viendrait clore la composition, et ferait ainsi pendant à celui de gauche, formant un arc au-dessus de la composition d'ensemble. Peut-être la femme doit-elle transmettre les objets qu'elle tient à la fois dans sa main droite et dans sa bouche (sa seconde main étant déjà prise) : une lettre gravée sur un morceau de bois et des sabres ? On en ressent toute la précipitation.

L'arbre représenté est un saule pleureur (identifiable par ses branches tombantes), totalement dépourvu de feuilles. Ce type d'arbre est souvent présent, au Japon, à côté d'un point d'eau. Nous sommes visiblement à un moment de l'hiver (*fuyu*) : l'arbre est pauvre, le personnage très couvert et l'eau en mouvement, agitée par le vent. Ainsi, les rameaux permettent de nouveau de situer le moment de la scène : l'hiver. Les branches tout comme l'eau, dessinée par des lignes horizontales ondulées et nombreuses, accentuent le mouvement que la diagonale du corps du personnage laisse déjà fortement ressentir. Le tronc de l'arbre accentue cette diagonale et les branches, qui tombent à la verticale, redirigent le regard vers l'acteur. Ainsi, tous les éléments de la composition mettent ici de nouveau en place le mouvement de l'action, instaurant un récit destiné à mettre en valeur l'acteur, sujet de l'œuvre.

Figure 5

Il s'agit ici bel et bien d'Utagawa Toyokuni II (1777-1835), puisque toutes les dates correspondent. Ce diptyque d'acteurs nous offre un bel exemple d'estampe théâtrale réalisée par l'artiste au cours de sa courte carrière d'une dizaine d'années seulement.

Nous avons ici les deux rôles ainsi que les deux types d'acteurs différents du théâtre japonais : une femme et un homme joués pour le premier par un homme destiné à des rôles féminins et pour le second par un homme ne faisant pas l'objet de transformation. Le personnage de gauche est visiblement un *onnagata*. Les plis du tissu permettent de lui donner des formes féminines mais aussi de souligner sa posture. Son nom serait Kumagai Sayumi (nom féminin). L'identification de l'acteur reste difficile puisqu'ici Segawa Kikugorô ne présente pas le *mon* de la famille Kikugorô (*ill. 11*) mais des motifs de fleurs. Nous retrouvons cela dans la figure suivante, à droite, celle de Kumagai Jiro, époux du personnage précédent. Bando Mitsugoro est ici reconnaissable par son *mon*, dont le motif (*ill. 3*) se déploie sur toute la partie centrale de son costume, marquée par un contraste de couleurs sombres (le gris et le noir), ainsi que sur le reste de la tenue mais ici de manière plus figurative et colorée. Puisque nous sommes face à une femme noble ainsi qu'à un *samurai*, nous pouvons conclure que la pièce jouée est une *jidaimono*. Le mari et la femme semblent être dans un moment de tension. L'homme tient sous son bras un panneau de bois garni d'écritures. Ce type de pancarte était disposé dans la ville durant l'époque d'Edo afin d'informer les civils de l'actualité. Mais le fait que ce soit un *samurai* qui la tienne reste inexplicable. Il manquerait visiblement une partie à ce diptyque. Il pourrait s'agir d'un triptyque dont il manquerait la partie droite (et non pas la partie centrale, contrairement aux annotations présentes avec l'estampe) qui pourrait être composée d'un espace plutôt architectural ou bien naturel. L'angle de faïence présent derrière le personnage de droite nous laisse notamment imaginer une fontaine.

Le feuillage est ici celui d'un cerisier. Cet arbre a une grande portée esthétique au Japon, puisqu'il n'est pas cultivé pour son fruit, mais uniquement pour le plaisir de contempler ses fleurs (contemplation que l'on nomme *hana-mi*), dès le printemps dit « *aru* » (à partir du 7 avril). La fleur de cerisier est ainsi devenue la fleur nationale du Japon. La représentation de la fleur de cerisier se distingue de la fleur de prunier, dont elle est assez semblable, par la forme de ses pétales. En effet, la fleur de cerisier, représentée ici, est faite de cinq pétales

prononcés, tandis que la fleur de prunier a des pétales plus arrondis[179]. Les fleurs légèrement rosées de ce cerisier trouvent un rappel sur le costume de la femme, lui aussi de couleur rose pâle. Cela renforce la douceur de la femme, mais aussi sa fragilité. Cet arbre imposant sert de moyen de séparation entre les deux personnages. L'homme est en effet vêtu d'habits de couleurs plus vives et plus agressives : le rouge et le noir. Seule la couleur bleue, que l'on retrouve chez chacun des deux personnages au travers des motifs floraux, permet de créer un lien visuel. Autour du tronc, nous pouvons distinguer une clôture faite de bambou : cela nous indique que le lieu de la scène est soit une ville (donc les arbres seraient protégés) soit un parc (dont la végétation serait entretenue). Ce n'est donc pas une scène de campagne, mais une scène urbaine. L'arbre en lui-même n'est évoqué que par le début de son tronc ainsi que par quelques rameaux. Deux pour chaque personnage créent un lien compositionnel entre figure et nature : les branches au-dessus de la femme viennent alourdir sa posture, assise, en amenant le regard du haut de l'arbre au bas du personnage ; l'homme est quant à lui lié à deux autres branches disposées à droite du tronc, tout comme lui. Celles-ci créent de nouveau un dynamisme vertical mais cette fois-ci non pas de haut en bas, mais de bas en haut afin d'élever, par le regard du spectateur, la posture et ainsi la prestance du personnage masculin. De là vient la supériorité de l'homme face à la femme. Ainsi, de nouveau grâce à la composition dont l'arbre et son feuillage sont les principaux acteurs, la scène sera plus compréhensible pour le spectateur.

179 WEBER Victor Frédéric, 1923, p. 84-85.

Figure 6

De nouveau avec Utagawa Toyokuni II (1777-1835), nous retrouvons un diptyque d'acteurs composé de la même manière que précédemment. Cette scène s'avère être néanmoins dans un autre contexte, moins urbain et surtout plus violent.

Un seul des deux acteurs a été identifié : l'homme se trouvant à la droite de l'estampe. L'acteur ne porte vraisemblablement pas son blason (*ill. 11*) mais plutôt des motifs de fleurs. Onoe Kikugorô est l'un des noms d'acteur les plus importants de l'histoire du théâtre *kabuki*. Il s'agirait là d'Onoe Kikugorô IV (1808-1860), fils adoptif de Kikugorô III[180]. Le second personnage n'étant pas mentionné au sein du titre de l'œuvre, son identification reste difficile (nous ne sommes en effet pas parvenu à déchiffrer les signes qui composent son nom). De plus, aucune correspondance de *mon* n'a été trouvée. La scène pourrait être celle d'un « drame bourgeois » puisque ce type de représentation était généralement très violente et se terminait pour la plupart du temps par une *enkiri* (scène de rupture entre deux amants), ou alors par le meurtre de la femme[181]. Ce qui explique la serpette (outil utilisé par les paysans pour couper le riz, les céréales ou les herbes) tenue par le personnage masculin ainsi que les traces de sang sur cette arme et sur le torse de la femme. La scène prend place devant un petit temple shintoïste, où une statue a été dressée. Ce type de statue est souvent présent dans les villages, notamment à côté des rivières. Elle sert de lieu de prière et est souvent dressée à l'endroit d'un accident. Ainsi, les personnes peuvent venir se recueillir sur le lieu où leurs proches ont péri. L'œuvre sculptée prend place sur un socle frappé d'une swatiska (symbole utilisé pour signifier l'éternité ou bien en tant que signe de bon augure selon la religion bouddhiste). Il s'agirait ici plus précisément d'une *ura manji* (swatiska interne) destinée à représenter la sagesse et l'énergie : soit les deux états physiques et psychologiques présents dans l'estampe, avec la sagesse et la statique du temple et de la statue, opposées à l'énergie et au mouvement des personnages et de la nature environnante. Le texte placé dans la partie supérieure gauche du diptyque est un *tanka* (poème court tiré de la forme classique de la poésie japonaise et composé de vers libres selon 31 syllabes misent en place sur le rythme 5-7-5-7-7[182]). Il permet de donner des informations sur la scène mais aussi de lui donner un côté humoristique et dynamique. Nous n'avons malheureusement pas réussi à le retranscrire

180 *Japan : An Illustrated Encyclopedia*, 1993, p. 1 153.
181 ELISSEEFF Vadime et Danielle, 1987, p. 331.
182 HAJEK Lubor, 1976, p. 38.

en entier : « *Osaka ya […] / Kadô no Shibai / Nano […] / Nana […] / Kanashimi / Onoe Kikugorô* » que l'on pourrait traduire en « Osaka, magasin […] / Coin de théâtre / Août (?) […] / Sept […] / Chagrin / Onoe Kikugorô ». La scène se passerait donc auprès d'un magasin et illustrerait une partie d'une pièce de théâtre portée sur le chagrin et jouée par l'acteur Onoe Kikugorô, le 7 août. L'allusion à un texte littéraire au sein d'une œuvre picturale fait de l'estampe de l'*Ukiyo-e* un art à la fois populaire et de haut rang[183].

La plante mise à l'honneur dans cette estampe est le bambou. Cela est assez paradoxal puisqu'il est le symbole (entre autre) de la fidélité[184], ce qui permettrait de renforcer l'ironie de la scène de querelle amoureuse. Ce feuillage attire le regard du spectateur non pas vers ce qui devrait être le centre de l'estampe, c'est-à-dire l'homme en train de tuer, mais vers la femme, donc le personnage prêt à mourir. En effet, la forme de palme évasée des feuilles de bambou est la même que celle des feuillages décorant le costume de l'acteur. De plus, la végétation du lieu prend place tout autour de la rivière qui se trouve à l'arrière-plan, ce qui renforce alors son parcours sinueux. Ce dynamisme fait de courbes s'avère être le même adopté par le corps de la femme. Elle est en mouvement, voulant échapper à l'homme qui lui, au contraire, est statique. Leur position reprend ce que nous avions évoqué au paragraphe précédent : l'homme prend place devant le temple et est debout, stable, tandis que la femme, qui prend place devant la rivière et la végétation, est quasiment accroupie mais toujours en mouvement. La couleur rouge de son vêtement pourrait évoquer le sang et le danger. Dans cette estampe, contrairement aux précédentes, c'est l'homme qui est de couleurs pâles et non la femme. Peut-être est-ce un moyen de mettre en avant l'aspect dramatique et ainsi le sujet de l'œuvre.

183 CALZA Gian Carlo, 2006, p. 20.
184 WEBER Victor Frédéric, 1923, p. 49.

Figure 7

Nous retrouvons ici une composition d'Utagawa Toyokuni II (1777-1835) mais à l'intérieur d'un triptyque. La composition de *Geisha et deux hommes* est similaire aux autres estampes de l'artiste : les personnages prennent place sur un espace seulement défini par quelques objets et plantes, le tout sur un fond neutre.

L'acteur central semble être Seki Sanjyuro, si l'on se réfère aux motifs de son costume que nous avions déjà pu mettre en lien avec son *mon* dans la première figure (*ill. 6*). Il tient dans ses mains une boîte pouvant vraisemblablement contenir des sabres (*katana*). La désignation des noms d'acteurs en tant que titre de l'œuvre ne semblerait alors pas suivre une lecture de droite à gauche. La courtisane, à droite, est jouée par un *onnagata* : l'acteur Iwai Kumesaburo, de nouveau identifiable par son *mon* floral (*ill. 5*). Le motif est représenté à la fois sur le bas de la manche droite, les épaules et les épingles du personnage. Le dernier rôle, tout à gauche, serait joué par l'acteur Bando Mitsugoro, que nous avons déjà nommé précédemment. Son *mon* (*ill. 3*) n'est apparemment pas représenté. Il s'agirait alors d'une scène de séduction et de combat entre prétendants : le personnage de gauche retrousse ses manches, ce qui marque sa volonté d'entrer en duel avec le personnage central. Le type de scène est donc le même que la première œuvre étudiée (*fig. 1*). Il s'agirait donc d'une *sewamono*. Les deux hommes courtiseraient la même femme, mais celle-ci ne prendrait pas place au milieu de ses deux prétendants, mais à droite, dans un intérieur. Cet espace est suggéré par trois paravents disposés perpendiculairement les uns aux autres. Leurs décors évoquent un extérieur où, à gauche, on trouve des herbes hautes derrière lesquelles se lève une lune ronde et où, à droite, se trouve un ciel où s'envolent des grues au milieu de nuages. Ce sont donc les deux hommes qui se trouvent à l'extérieur (peut-être dans une cour), symbolisé par une palissade de bois.

Nous retrouvons la même plante que dans la première estampe étudiée (voir *fig. 1*) : la glycine. C'est notamment cette plante, par deux branchages, qui suggère le fait que les deux hommes se trouvent à l'extérieur. Les feuillages créent un mouvement partant de la gauche qui entraîne le regard en premier lieu vers le second homme, au centre, puis vers la femme, à droite. On aurait alors ici une lecture de l'estampe de gauche à droite. Les lignes horizontales de la palissade soulignent ce dynamisme et continuent à guider le regard vers la femme, grâce aux lignes des paravents. Cet effet est renforcé par les traits des tissus portés par chacun des

personnages, ce qui donne un rythme à l'œuvre. Chaque homme semble ainsi être prêt à attaquer l'autre, ce qui est renforcé par l'expression de leurs visages aux traits tirés. À l'opposé de cela, nous trouvons les feuillages élégants du s*usuki* (herbes des pampas), plante typique de l'automne (*aki*). Cela nous donne alors une indication sur le moment de la scène (mois de septembre/octobre ?). Le lien entre personnage et nature au travers des costumes ne semble pas être présent pour les hommes, puisque ceux-ci ont des habits au décor géométrique. On trouverait plus un rappel de la forme de la palissade dans les rayures de leur costume qu'un quelconque rappel naturaliste. Ces traits servent notamment à dessiner les formes du corps, correspondant aux plis du vêtement et donc à la position du corps. Le lien avec la nature semble consacré à la femme qui dispose d'éléments de rappel à la fois au niveau des teintes, des formes et du mouvement de son habit. En effet, les feuillages verts et le bout orangé des herbes de pampas trouvent un rappel dans les couleurs du pan de tissu du costume de la femme. Leur forme, en ouverture évasée, instaure à la fois une statique (le fait que la plante prenne racine au sol) et un dynamisme semblable à ceux du personnage féminin. Cette forme se retrouve aussi dans les petits éléments décoratifs du tissu bleu du costume, de forme en « V » couronnée d'un cercle plein, à l'image du *susuki* surmonté de la lune. Un lien à la fois subtil et élégant s'instaure ainsi entre nature et homme.

Figure 8

Toyokuni III (1786-1864) est le nom pris par Utagawa Gototei Kunisada en tant que successeur de Toyokuni II. Il réalisa avant tout des estampes théâtrales aux compositions complexes et innovantes[185]. C'est ce dont témoigne *Deux femmes dans un magasin de brosses à dents*.

Seulement l'un des deux personnages féminins est un *onnagata* puisqu'un seul porte un mouchoir sur le crâne. D'un point de vue stylistique, les visages de ces femmes adoptent les traits typiques de l'époque (fin XVIIe-fin XIXe siècles) : « yeux fendus disposés en V, nez long et pointu, menton allongé, lèvre inférieure abaissée en une moue vulgaire »[186]. Les dents de la femme de gauche sont noircies, spécificité typiquement japonaise. La teinte était obtenue par la fabrication d'un liquide fait à partir d'une macération longue de trois mois à la fois de feuilles d'arbre (le *rhus javanica*), de *sake* (alcool de riz), d'eau de riz ainsi que de thé, le tout avec des clous rouillés. La scène est plus complexe que dans les estampes précédemment étudiées, particularité que l'on doit sans doute au fait qu'il s'agit de Toyokuni III et non plus de Toyokuni I ou Toyokuni II. On se trouve face à un intérieur de magasin, tel que nous l'indique le titre. La pièce est composée, à gauche, d'un vaisselier et, à droite, d'un présentoir à objets de toilettes (dont des brosses à dents mentionnées dans le titre, sur l'étagère la plus basse). Le traitement des costumes tend à rendre des effets de tissus différents (certains plus souples que d'autres) par la représentation de plusieurs motifs et un traitement d'éléments en relief, par la technique du gaufrage. Cela montre que les femmes sont de classe bourgeoise, leurs habits laissant dégager une qualité exceptionnelle, ce que le gaufrage ne manque pas de laisser paraître. Leur statut social élevé est aussi évoqué par la coiffure et les *geta* (chausses de bois typiquement japonaises) qu'elles portent à leurs pieds. Nous sommes donc bien dans un lieu de la vie urbaine d'Edo. La pièce jouée est alors de la catégorie des *sewamono*. Iwai Kumesaburo est subtilement désigné par son *mon* qui devient le motif de l'épingle portée par la courtisane (*ill. 5*). Le second personnage, à gauche, est joué par Sakata Hanjyurô, de prénom Oyosa (prénom féminin). Contrairement au personnage de droite, il porte le blason de l'acteur de manière plus évidente, puisque celui-ci, composé de deux lignes disposées parallèlement l'une vis à vis de l'autre (*ill. 13*)[187], est disposé sur le bras

185 LARAN Jean, 1959, p. 164.
186 SHIMIZU Christine, 1997, p. 414.
187 LANE Richard, 1979, p. 204.

droit du personnage, ainsi tourné vers le spectateur. Les écritures présentes en arrière-plan sur la droite de l'œuvre pourraient être des décors du magasin. Il s'agit sans doute de son nom (que nous ne sommes malheureusement pas parvenus à déchiffrer). L'œuvre pouvant être un triptyque, il s'agirait de la partie centrale à laquelle deux autres papiers pourraient être accolés, de part et d'autre, afin de figurer le reste du magasin.

Ici, deux types de feuillages sont représentés. À gauche, un rameau d'érable et, à droite, un branchage d'arbre épineux, peut-être un pin. Il paraît assez étrange de voir à l'intérieur d'un magasin des éléments végétaux. Cela permet de souligner le fait que pour la culture japonaise, la nature est omniprésente. Il semblerait que chaque rameau donne une personnalité propre à chacune des femmes présentées. À gauche, l'érable aux feuilles bien dessinées évoque un caractère plus affirmé. La femme lui correspondant semble d'ailleurs être la plus âgée des deux. À droite, le feuillage effilé de l'arbre épineux reste plus fluide et laisse entendre un état plus doux de la femme. L'ensemble de l'estampe est composé de teintes de deux couleurs : ocre/orangé et bleu/vert. Cela donne une incroyable unité d'ensemble et alors une logique de la composition, si bien que les feuillages, qui s'accordent parfaitement avec les couleurs des costumes des deux personnages, ne choquent pas par leur présence et s'intègrent au contraire très bien au reste de l'organisation picturale.

Figure 9

Nous retrouvons ici l'artiste Utagawa Toyokuni II (1777-1835). Il nous offre, dans cette œuvre nommée *Une scène de Kabuki*, une composition de nouveau avec plusieurs acteurs (trois qui vont donner la forme d'un triptyque à l'ensemble). Néanmoins, la composition est innovante par rapport à celle des figures étudiées précédemment, puisque le sol n'est pas neutre mais dans un monochrome de vert, ce qui place les personnages dans un milieu végétal plus marqué.

L'acteur Danjyurô, le plus à gauche, est caractérisé par une teinte spécifique, tirée des premières couleurs adoptées par les artistes pour leurs estampes polychromes : un rouge « à la fois sombre, intense et chaud »[188]. Il s'agit de la couleur rouge brique, appelée *tan*[189]. Elle était pour lui une manière d'exprimer le « caractère fougueux » de son personnage[190]. L'acteur est l'un des membres d'une grande famille d'acteurs de la période d'Edo, qui se poursuivra aussi au cours de l'ère Meiji. Il s'agirait ici d'Ichikawa Danjyurô VII (1791-1859)[191]. Ichikawa Danjyurô ne dispose pas sur lui de la représentation traditionnelle indicative de son nom, sauf si l'on voit dans les lignes quadrangulaires des motifs de son costume un lien avec les carrés concentriques composant son blason d'acteur (*ill. 14*). De même pour Ichikawa Monnosuke, qui n'est identifiable ni par des teintes ni par son *mon* (*ill. 15*), mais simplement par le fait que son nom soit annoté à son côté droit. Le personnage de droite n'a malheureusement pas pu être relié à un blason, puisqu'aucune correspondance n'a pu être trouvée. Cette scène semble être le temps d'un combat qui est proche. L'artiste représente le moment précédant ce combat et insiste ainsi sur les figures des personnages, sévères, ce qui renforce la compréhension de la situation. L'objet de ce combat serait des boîtes de tabac. Le personnage de gauche tout comme celui de droite tiennent en effet chacun dans leurs mains une de ces boîtes. Ils souhaitent visiblement la cacher, la protéger des autres personnages, puisqu'ils la tiennent fermement derrière leur dos. Les trois personnages, *Yamakawaya Tashiro*, *Tasaburo* et *Kyusaku* ne semblent pas être de rang social très élevé. Cela est indiqué d'une part par leur costume, peu décoré et peu travaillé, mais aussi par le lieu de la scène qui semble être un endroit en pleine campagne. Néanmoins, le personnage de droite, celui au nom le plus complet (*Yamakawaya Tashiro*) paraît être le plus riche des trois, d'une part parce qu'il porte

188 DELAY Nelly, 1993, p. 146-149.
189 *Ibid.*, p. 146.
190 *Ibid.*, p. 149.
191 *Japan : An Illustrated Encyclopedia*, 1993, p. 581.

un *katana* (qu'il s'apprête d'ailleurs à sortir de son fourreau), les autres étant désarmés, et d'autre part parce-que son costume est un peu plus travaillé (plusieurs tissus et motifs).

Le végétal est ici proposé au travers du feuillage de bambou. Cette plante prend son origine dans l'arbre et se compose elle aussi d'une grande tige centrale d'où se déploient des branches fines porteuses de feuilles. Dans les pays asiatiques, le bambou est le symbole du masculin puisque c'est une plante vivace, puissante et qui pousse vite, ce qui expliquerait le fait qu'ici les trois personnages sont des hommes. Elle est ainsi en Chine l'une des plantes les plus respectées[192]. Nous pouvons également trouver un autre type de feuillage dans cette estampe : un branchage de *momiji* (érable) garni d'un feuillage d'automne aux couleurs orangées – disposé sur l'épaule de l'acteur Ichikawa Danjyurô, le plus à gauche dans la composition – ce qui permet alors d'instaurer des effets de couleurs vives, contrastant avec le reste des teintes foncées de l'estampe. L'hypothèse que la scène puisse se passer en automne est renforcée par le fait que le ciel est noir, chargé en pluie, que Toyokuni II représente par la gravure de traits obliques sur toute la partie supérieure de l'estampe, traits ensuite colorés en noir, donnant à la scène un caractère orageux qui s'accorde avec l'état d'esprit des personnages. Le personnage central essore d'ailleurs ses vêtements, peut-être détrempés par la pluie. Les végétaux placent ainsi les personnages au cœur d'un lieu naturel : ils prennent place sur de l'herbe et sont entourés de feuilles de bambou assez nombreuses (ce qui souligne le caractère sauvage du lieu) ; à l'arrière-plan on trouve une rivière, figurée tout simplement par quelques lignes ondulées de manière horizontale. Cela permet de dresser un arrière-plan à l'image, par une perspective renversée (qui se détache fortement des représentations occidentales que nous connaissons) mais aussi de lier les trois personnages entre eux, par une dynamique que les bambous entourant l'eau permettent de souligner.

192 WICHMANN Siegfried, 1982, p. 85.

Figure 10

Il faut tout d'abord souligner que pour cette œuvre, *Scène de kabuki* dite *Kyokun-gogo-kagami*, les dates données pour la création de l'estampe ne correspondent pas avec la date du cachet de censeur. En effet, celui-ci correspond à l'année 1843 tandis que l'œuvre avait été attribuée entre 1847 et 1852. Nous émettons alors l'hypothèse que l'œuvre a été réalisée en 1843, date qui coïncide cette fois-ci à la fois avec le cachet de censure et les dates de l'artiste.

Nous trouvons là une seconde œuvre d'Utagawa Toyokuni III (1786-1864) qui illustre son surnom : « *Yakusha-e no Kunisada* » (littéralement, le Kunisada des *Yakusha-e*, terme servant à désigner les estampes d'acteurs)[193].

L'arrière-plan de l'image donne toute sa spécificité à cette œuvre. Il est composé d'un léger dégradé de gris, d'une grande finesse. Cette technique porte le nom de *bokashi*, terme utilisé pour désigner tout dégradé de couleurs[194]. Ce fond pourrait reprendre celui que Toyokuni I avait déjà mis en place entre 1794 et 1795, à l'occasion de la série *Images d'acteurs sur la scène*. Ici, les acteurs étaient en effet représentés sur un arrière-plan uni (de couleur blanc, micacé, gris ou bien en dégradé de noir), destiné à symboliser la scène[195]. Cette technique permet de donner un effet doux et sobre à l'ensemble. Le titre de l'estampe est écrit en *kanji* à l'intérieur du cartouche de couleur jaune et serait peut-être aussi celui de la pièce jouée : « *Kyokun gojyo* [et non pas *gogo*] *kagami* » que nous pouvons traduire par « *Le précepte Gojyo Kagami* »[196], titre qui reste néanmoins assez énigmatique. Le cartouche rouge ne nous est malheureusement pas compréhensible. L'écriture y est fortement marquée par l'influence chinoise qui se développa au cours de la fin de l'ère Meiji. Le personnage de la scène est celui d'Ohatsu. À l'époque d'Edo, Ohatsu était une petite danseuse japonaise renommée pour sa beauté. Elle vécue à Edo en 1769[197]. L'acteur jouant cette femme, et dont nous n'avons pas le nom, est néanmoins reconnaissable par son *mon* fait de carrés percés au centre (*ill. 17*), qui symboliserait des yeux. Cet emblème est celui de la famille des No-se[198]. Ici, c'est toute la beauté de cette *bijin* qui est mise en valeur. En effet, le fait que le reste de

193 BALCOU Françoise, 1998, p. 110.
194 DELAY Nelly, 1993, p. 299.
195 SHIMIZU Christine, 1997, p. 414.
196 Traduction d'après : Shangaï translation publishing house, *Petit dictionnaire japonais – français : avec transcription japonaise en lettres latines*, Paris, You-Feng, 2003.
197 WEBER Victor Frédéric, 1923, p. 130.
198 *Ibid.*, appendice p. 82-83.

l'estampe soit neutre et dépourvu de tout décor permet de mettre en valeur la femme. Celle-ci est parée d'un très beau *kimono* (vêtement traditionnel japonais) de trois teintes denses et vives (rouge, blanc et bleu) et de plusieurs couches de tissus aux motifs variés. Cela lui donne de la valeur. Elle porte également des *tabi* (chaussettes à deux doigts faites pour porter des sandales japonaises), ce qui présuppose le fait qu'elle dispose de chaussures hautes. Peut-être sommes-nous alors à l'intérieur et que cette jeune femme présente un numéro.

Le feuillage est celui d'un cerisier (reconnaissable comme nous l'avons déjà mentionné par des fleurs à cinq pétales au dessin marqué). Il s'agit d'un cerisier sauvage, encore plus respectable et plus noble, que l'on peut différencier du cerisier commun par la couleur de ses fleurs : blanches. Le cerisier sauvage est, par cette blancheur immaculée, symbole de sentiments délicats et de vie pure. Cela lui vaut le fait d'être souvent associé aux *samurai*, qui respectent ces deux préceptes[199]. Ceci expliquerait l'objet (un sabre ?) tenu par le personnage, comme un écho à ce symbole. Les branches de ce cerisier adoptent à l'intérieur de cette estampe toute leur fonction esthétique et compositionnelle. En effet, elles viennent tomber du haut de l'œuvre, de manière fluide, quasiment vivante, sur les épaules de la femme. Cela permet de souligner le contour de son corps et ainsi de le mettre en valeur. Il s'instaure également un mouvement vertical qui débute au sein des branches et se poursuit au cours des lignes colorées du costume du personnage. Du point de vue esthétique, les fleurs du cerisier apportent de la douceur au personnage féminin, ainsi que de la finesse. La femme est ainsi liée à cet arbre par la reprise du motif floral sur son costume qui reprend, à la fois sur la ceinture et sur le tissu interne de ce *kimono*, les motifs de fleurs à cinq pétales bien dessinés. Toute cette finesse du dessin et cette unité entre le personnage et la nature donnent à l'œuvre une grande sensibilité.

199 WEBER Victor Frédéric, 1923, appendice p. 85.

L'étude du premier ensemble d'estampes du fonds Ohya nous a permis d'aborder l'œuvre de la lignée des Toyokuni ainsi que celle de l'École d'Utagawa, groupe majeur de l'*Ukiyo-e*. L'estampe de *kabuki*, qui a été dans ce Carton 1 le thème exclusif du groupe, s'avère être un sujet majeur de la gravure polychrome japonaise.

Il s'avère également que les artistes souhaitaient dépeindre le moment phare de la pièce jouée par les acteurs. Les personnages mettent en lumière des expressions et des costumes typiques de l'époque, ce qui est fondamental pour l'étude de l'histoire du Japon. Hommes et *onnagata* viennent figurer les hommes et femmes de l'histoire dans des scènes fortement expressives, dynamiques, artistiques, esthétiques mais aussi empreintes d'une grande poésie. On peut aussi souligner le fait que le décor ainsi que le lieu de l'acte ne sont évoqués que par quelques éléments qui suffisent à laisser imaginer un ensemble. C'est une qualité artistique typiquement nippone.

Les Japonais entretiennent un lien constant avec la nature, même dans l'art de la scène. Ici, les rameaux des arbres sur lesquels nous avons centré notre regard critique, voir analytique, permettent de souligner les acteurs. Ils les mettent en valeur mais, plus que cela, ils participent à la compréhension de la pièce théâtrale. La nature entretient ainsi un lien à la fois esthétique, compositionnel mais aussi fortement symbolique avec l'homme, même au théâtre traditionnel japonais.

2- CARTON 2 :

Le second carton, le Carton 2, est intitulé « Toyokuni (3e tome) n° 56 à 146 ». Les œuvres d'un seul artiste y sont présentées : celles de Toyokuni. Celles-ci sont regroupées dans un seul et même tome, le troisième et dernier consacré à cet artiste que nous avons déjà pu étudier au travers des deux premiers tomes, dans le Carton 1.

Concernant les thèmes et sujets illustrés, ceux-ci se voient être assez variés, puisque nous pouvons les diviser en neuf groupes :

- (*Yakusha-e*) Les estampes d'acteurs, de personnages et de scènes de *kabuki* sont les plus nombreuses dans le carton puisque 56 ont été répertoriées.

- D'autres personnages sont également représentés pour un ensemble de 16 œuvres. Il s'agit d'un seigneur, d'un jeune homme ou d'une jeune fille, d'un *sumo* (lutteur traditionnel japonais), d'un *shôgun* ou encore d'un charpentier.

- (*Bijin-e*) En ce qui concerne les estampes de courtisanes, *geisha* et *oiran*, 4 œuvres ont été répertoriées.

- (*Meisho-e*[200]) Les lieux renommés et scènes urbaines (d'Edo ou Tôkyô) forment un groupe aussi conséquent que le précédant, de 4 estampes.

- (*E-hon*) Nous pouvons également mentionner les 3 illustrations de livres.

- Un groupe des scènes quotidiennes (repas de gâteau, rite, cérémonie, étude de la danse) a été formé, pour un ensemble de 3 estampes.

- (*Koyomi-e*[201]) Les illustrations des saisons sont l'un des sujets les moins abordés par l'artiste puisque 1 seule estampe a été répertoriée.

- De même pour les satyres, dont 1 œuvre est présentée.

- (*Kyogen-hon*[202]) Enfin, 1 livre illustré qui est le seul présent dans la collection (*Azumanishiki – Ezoushi*, 1861, inv.1959.37.109).

Un total de 89 estampes a ainsi pu être répertorié pour le second carton du fonds. La liste dressée ci-dessus nous révèle un ensemble d'œuvres avant tout consacrées au thème du théâtre, une nouvelle fois abordé par l'artiste Toyokuni. Notre sélection s'est cette fois-ci portée sur des estampes aux sujets plus variés que l'étude précédente. En effet, nous étudierons aussi bien des représentations de seigneur, de *samurai*, de courtisanes et de scènes quotidiennes que de scènes théâtrales illustrant le *kabuki*. Cela nous permettra d'ouvrir le

200 CAWTHORNE Nigel, 1998, p. 18.
201 OHYA Zensetsou, 1959, p. 18.
202 *Ibid.*, p. 20.

travail de Toyokuni *(ill. 2)* à d'autres champs d'étude et d'illustrer la production de la fin de la carrière de l'artiste, avec des œuvres postérieures à celles présentées dans les tomes 1 et 2.

Les œuvres que nous étudierons à partir de maintenant seront dotées, pour la plupart, d'un ou de plusieurs cartouches. Ces éléments, de formes variables (rectangulaire, carré, rond, etc.) et pouvant être colorés, sont ajoutés par les artistes à partir des débuts de l'art de l'estampe. Ils sont à la fois des signatures et des compléments d'informations de l'œuvre. Pour l'artiste, l'éditeur et l'imprimeur, les cartouches et les cachets sont à la fois signes d'une responsabilité légale, artistique et politique[203]. Concernant les cachets de censure (*kotsubo*[204]), ils sont mis en place par le gouvernement militaire en 1790[205]. Ce phénomène politique de la censure entraîna même la mise en prison de certains grands artistes, comme Utamaro, jugés « licencieux »[206]. À partir de 1841, les cachets sont réduits à cinq. Chaque mois, deux censeurs apposaient leur cachets sur les œuvres. C'est ensuite entre 1843 et 1847 qu'un cachet unique sera imposé et chaque censeur pourra plus tard apposer son propre cachet. Concernant les dates à mentionner sur les estampes, elles apparaissent plus précises à partir de 1852 puisqu'il devint obligatoire de mentionner à la fois le mois et l'année de publication[207]. Ceci est en lien au cartouche de l'imprimeur, qui mentionne parfois son adresse. On peut également trouver le nom de sa boutique. En plus du cartouche présentant le titre, le sous-titre, le nom des acteurs, le nom des personnages, l'identité du censeur ou encore la date d'impression, il existe un autre type de cartouche qui est celui de l'éditeur. Ce sceau mentionne à la fois son nom ainsi que parfois son adresse, une date, voir le nom de sa boutique. À partir de l'ère Meiji, ces informations devront être complètes[208]. Ainsi, les informations relatives à chaque estampe (titre, noms des personnages, noms des acteurs, date, scène représentée, lieu représenté, etc.) tendront à être plus précises. Notre étude sera alors, nous l'espérons, encore plus riche.

203 HAJEK Lubor, 1976, p. 33.
204 DELAY Nelly, 1993, p. 320.
205 LARAN Jean, 1959, Tome 1, p. 159.
206 FREDERIC Louis, 1969, p. 410.
207 *Op. cit.*, 1993, p. 210.
208 *Les arts du Japon à l'époque d'Edo, 1603-1868*, 2003, p. 26.

Figure 11

Les cachets d'éditeur et de censeur n'ayant pas été déterminés, nous ne connaissons malheureusement pas l'identité précise de Toyokuni. Il pourrait toutefois s'agir de Toyokuni III, né en 1786 et décédé en 1864, puisque le style de l'œuvre correspond à celui de la *fig. 12*, réalisée par cet artiste.

Cette illustration du livre du *Genji* est nommée *Jeune seigneur et sa servante dans le jardin couvert de neige*. Le *Genji Monogatari* (*Dit du Genji*)[209], écrit au début du XIe siècle (entre 1015 et 1020[210]), est considéré comme le premier roman japonais. Il a été rédigé par Murasaki Shikibu, fille de Fujiwara no Michinaga, également dame de compagnie de l'impératrice Fujiwara no Shôshi. Il alterne textes narratifs et poèmes courts. Le roman se compose de cinquante-quatre chapitres[211] et s'attache à raconter les aventures amoureuses du prince Hikaru Genji, un héros « galant » de la littérature japonaise. La seconde héroïne du roman est donc naturellement son amante : dame Murasaki[212]. L'histoire du roman s'étend sur trois quarts de siècle. Les scènes, que l'on peut diviser en deux grandes parties, se déroulent à la cour de Heian-kyô : la première partie est consacrée à la vie du prince (Chapitres 1 à 41) et la seconde à Kaoru, le « soi-disant » fils du prince (Chapitres 42 à 54)[213]. Il s'agirait ici du Chapitre 7 du *Genji*[214], appelé « *Momiji no ga* » et que l'on traduit par « *La fête aux feuilles d'automne* ». Au cours du Chapitre 7, le prince se rend à une fête où femmes et hommes dansent et chantent. Le seigneur, n'ayant pas la tête à danser à cause des tourments causés par sa relation vaine avec l'impératrice, se met à l'écart, en pleurs. Ce moment pourrait donc être celui précédant la fête. Mais cette hypothèse est rejetée puisque nous ne trouvons aucune feuille d'érable (*momiji*) dans la composition. De plus, la scène se passe au moment de l'hiver et non de l'automne. Il s'agirait donc d'un autre chapitre que nous ne sommes malheureusement pas parvenu à déterminer. Le seigneur, Hikaru, affiche ici son statut social par le port du *ko-katana*, porté à l'époque d'Edo par la classe supérieure. Cette arme, qui signifie littéralement le « petit-*katana* » est utilisé pour l'*harakiri* (ou *seppuku*) Il signifie le « suicide par éventrement » et était exécuté selon un rituel bien précis[215] (mise à genoux, mise

209 Voir SHIKIBU Murasaki, *Le Dit du Genji*, (trad.) Sieffert René, Lagrasse, Verdier, 2011, p. 7-44.
210 FREDERIC Louis, 1996, p. 279.
211 Répartis en dix rouleaux comprenant au total quatre-vingt-dix scènes (DELAY Nelly, 1998, p. 49).
212 MENEGAZZO Rossella, 2008, p. 30.
213 *Op. cit.* 1996, p. 280.
214 SHIKIBU Murasaki, 2011, p. 204-224.
215 MACE François et Mieko, 2006, p. 84.

à nu du torse, etc.). Ce geste, typique de la culture japonaise, signifie « tuer soi-même » et permettait de « mourir en héros[216]». Ainsi, le seigneur se différencie des guerriers en ne tuant pas l'autre, avec le *katana* de taille plus importante. Il ne combat pas et est le seul à décider de sa propre mort. Le *katana* représente d'ailleurs l'âme du *samurai* et est symbole d'honneur. Il s'agit d'un objet sacré, forgé uniquement dans les temples[217]. Les deux personnages, aussi bien la servante que le seigneur, portent des *geta* ainsi que des *tabi*. Ce type de chaussement est propre au port du *kimono*. Le vêtement luxueux ainsi que la coiffure permettent au seigneur d'affirmer son statut. Les personnages prennent place dans un jardin clôturé par une grille en bois que nous pouvons distinguer sous la neige, à la droite de l'estampe. Ce jardin est probablement celui du *Jeune seigneur* puisque l'œuvre nous laisse imaginer sa demeure, sur la droite. En effet l'angle d'une *engawa* (véranda de bois) est représenté. Peut-être les deux personnages viennent-ils d'en descendre afin d'aller se promener dans le jardin ? Ce type de maison à un étage est caractéristique de l'époque d'Edo et ne désigne que les demeures de généraux ou les palais, les maisons à plusieurs étages étant réservées au peuple.

On distingue dans ce jardin enneigé deux espèces d'arbre : le pin et le prunier. C'est l'époque de l'année, l'hiver, figurée par la neige recouvrant sol, arbres et toitures, qui nous permet d'identifier le prunier. En effet cet arbre, appelé au Japon *ume*, est généralement en fleurs au mois de février tandis que le cerisier fleurit au printemps (entre le mois de mai et le mois d'avril). Le pin est lui aussi symbole d'hiver[218]. Il s'agit ici d'un mélèze, caractérisé par des aiguilles attachées en touffes de plus de cinq[219]. Il est intéressant de noter que dans la poésie japonaise, le prunier est toujours associé au pin, le tout formant le symbole de la fidélité[220]. Nous avons ainsi une référence poétique dans l'œuvre. Le paysage enneigé permet de placer la scène du roman du *Genji* et ainsi de développer, en plus d'une référence poétique, une référence littéraire. Dans ce roman, le passage du temps avait une grande importance et permettait de refléter la conception bouddhiste du *karma* (« cycle de renaissances »). Cela se figurait par un arrière plan, ici, le jardin, qui permettait de mettre en avant le « caractère changeant et illusoire »[221]. Ceci reflète ainsi la sensibilité du peuple japonais face aux choses éphémères. De plus, la dominante bleue de l'estampe, que l'on peut donc qualifier d' « *aizuri-e*[222]» soit de « gravure bleue », renforce l'aspect enneigé du site. Le jardin, motif de l'arrière plan à l'œuvre, fait partie des lieux destinés à la contemplation et à la méditation, au

216 Documentaire-fiction *Les Samourais*, Arte, diffusé le 25 janvier 2014, 52 min 42s.
217 *Ibid.*
218 LAMBERT Gisèle, 2007, p. 132.
219 Office National des Forêts, *Clé simplifiée de détermination des résineux*.
220 LOUIS Aubert, 1922, p. 15.
221 MENEGAZZO Rossella, 2008, p. 30.
222 HAJEK Lubor, 1976, p. 37.

Japon[223]. On pouvait l'observer depuis l'*engawa*, lieu de passage entre intérieur et extérieur[224] : un lien se crée ainsi entre homme et nature. Ici, rien n'est laissé au hasard. Une série de règles (rédigées au XIe siècle dans le *Sakuteiki*, le « *Manuel des jardins* »[225]) permettaient, en les appliquant, d'éviter les erreurs de mauvaise composition[226]. Il s'agit précisément d'un jardin seigneurial, appelé *kaiyûshiki teien*. Composé d'un ou plusieurs étang(s) et rythmé par la présence de pavillons, ce type d'extérieur était destiné à la promenade. Il offrait généralement la contemplation de sites célèbres reproduits en miniature[227] et se devait de représenter la nature dans son ensemble[228].

223 MENEGAZZO Rossella, 2008, p. 254.
224 DELAY Nelly, 1998, p. 54.
225 Qui sera complété au XVe siècle par le *Sanzui-narabini-yagyo no zu* (*Dessins des paysages et des campagnes*) (DELAY Nelly, 2004 p. 86).
226 *Op. cit.*, 2008, p. 254.
227 SHIMIZU Christine, 1997, p. 281.
228 *Op. cit.*, 1998, p. 53.

Figure 12

L'auteur de cette estampe est, tel que nous l'avons mentionné dans l'analyse précédente, Toyokuni III (1786-1864). Il fera perdurer l'École Utagawa à partir de 1830. Bien que son surnom était le « *Yakusha-e no Kunisada* » (littéralement, le Kunisada des *Yakusha-e*, terme servant à désigner les estampes d'acteurs)[229], il pourrait ne pas s'agir d'une estampe théâtrale.

Cette scène ne semble pas figurer une pièce de *kabuki*. En effet, ceci est indiqué à la fois par le nom des personnages, qui ne correspondent pas vraiment à des personnages de théâtre, ainsi que par le fait que le personnage féminin ne possède pas de petit mouchoir sur son crâne, ce qui enlève la possibilité d'acteur *onnagata*. *Kanbayashi-no-hanae* est un terme que nous n'avons pas réussi à traduire. « *Hana* » signifiant fleur, et « *e* » image, il pourrait s'agir d'une « *Image de fleur de Kanbayashi* ». Les deux personnages prennent place au-devant d'un paysage de montagnes au milieu duquel passe une rivière. Ce lieu pourrait être Kanbayashi, peut-être un site renommé pour ses fleurs ? L'élément placé à la gauche du personnage masculin est un amas de pierres recouvert d'un filet et destiné à éviter les débordements d'eau de la rivière. Nous pourrions alors penser que l'homme est un pêcheur, mais sa tenue ainsi que celle de la femme, nous laissent imaginer qu'il s'agit plutôt de citadins. Les personnages adoptent également des mimiques et une gestuelle particulièrement précieuses. L'homme porte délicatement sa main gauche à son front, tandis que sa main droite se relève de façon crispée. Peut-être la femme vient-elle de lui annoncer une nouvelle qui ne l'enchante guère ? Peut-être repousse-t-elle même ses avances ? Cette dernière est en effet elle aussi dotée de gestes délicats. Sa main gauche est élégamment posée sur son col, au niveau de sa poitrine, tandis que sa main droite n'est plus visible. Camouflée dans le vêtement, elle en devient encore plus intrigante et fournit à la femme une certaine sensualité. La façon dont elle est assise sur le sol, les genoux légèrement pliés, la rend également délicate. Un lien entre les deux membres du couple est subtilement créé par les coloris de leurs vêtements. En effet, on voit un rappel de la couleur gris pâle ainsi que du rose saumon. Ce tissu rose est de plus composé des mêmes motifs. Il permet de dynamiser l'ensemble de l'image et d'attirer l'œil du spectateur sur les deux personnages. Il pourrait donc simplement s'agir d'une scène d'amour sur un lieu renommé.

229 BALCOU Françoise, 1998, p. 110.

La posture des deux personnages concorde avec les éléments naturels de l'arrière-plan. L'homme est debout, droit, tout comme l'arbre à sa gauche ; et la femme est courbée, à la silhouette sinueuse, tout comme la rivière dans son dos ainsi que l'arbre à droite de l'homme. Ceci permet de donner une harmonie d'ensemble entre le premier et le second plan de l'image. Les arbres représentés ici sont des pins, plantes de montagne, et des cerisiers en fleurs. Les deux éléments végétaux sont ainsi en lien avec le titre de l'œuvre, un site de montagne fleuri. L'harmonie est d'autant plus forte que les couleurs des arbres sont les mêmes que celles des costumes des personnages : vert kaki et rose. Leur symbolisme pourrait être celui d'un arbre à la fois massif et épineux, à connotation masculine, au travers du pin ainsi lié à l'homme ; à l'opposé d'un arbre fleuri, plus petit et fragile, qui est le cerisier, lié à la femme. Les arbres permettent ainsi de mieux ressentir l'atmosphère de la scène.

Figure 13

Cette figure aurait été réalisée par Toyokuni III, né en 1786 et décédé en 1864, mais ceci reste une hypothèse. Nous basons cette dernière sur le fait que l'œuvre ressemble intimement à la *fig. 11*, *Jeune seigneur et sa servante dans le jardin couvert de neige*, aussi bien au niveau du titre que des caractéristiques artistiques (couleurs, style, composition, etc.).

On distingue le cachet de l'imprimeur, que l'on peut lire par « *Kiya Ita Uma Shyaku Shi* ». Nous ne savons pas ce que cela signifie. La scène reprend celle de la *fig. 11*, soit la représentation d'un jeune seigneur dans son jardin. Le statut social de l'homme est de nouveau indiqué par son vêtement, son arme ainsi que par sa coiffure. Un léger gaufrage sur son tissu interne, blanc, apporte du volume aux plis du *kimono*. L'usure de l'estampe, marquée d'un pli au centre de la figure, brunie et légèrement déchirée aux extrémités supérieure et inférieure du papier, réduit l'effet de cet ajout technique. L'ensemble vestimentaire du second personnage est différent de celui du seigneur. En effet, il s'agit d'un *hakama* composé d'un *kimono* auquel on ajoute un pantalon. L'apport d'un pantalon serait plutôt lié au jeune âge du personnage : peut-être s'agit-t-il du successeur du seigneur ? Nous pouvons également noter que, contrairement à son homologue plus âgé, l'enfant ne porte pas de *geta* de bois mais des *sôri*, de petites sandales épaisses fabriquées en bambou. Il semblerait que cette feuille soit la partie centrale d'un triptyque, puisque sur la partie gauche nous distinguons l'angle d'une terrasse (la demeure du seigneur ?) et le jeune garçon se dirige vers la droite (peut-être rejoint-il un troisième personnage ?). Le sujet est donc le même que dans la *fig. 11*, celui d'un *Jeune homme dans le jardin au printemps*. Le personnage central est le plus important et prend place dans un paysage qui est celui d'un jardin pensé, réfléchi et organisé. On distingue un personnage non colorisé dans la maison de thé sur pilotis.

La présence d'un cerisier nous confirme la période à laquelle se passe la scène : le printemps (entre février et mai[230]). Le rameau fleuri trouve un écho dans le vêtement du jeune homme, par ses motifs blancs et orangés, en forme de nuages arrondis. La posture de cette branche semble accentuer la taille du garçon plus âgé par rapport à celle moindre du petit garçon sortant de la composition. Le *Jeune homme* en est d'autant plus mis en valeur et le petit crée un déséquilibre. Les fleurs rosées de l'arbre confèrent à la scène, en lien avec le reste de la composition du jardin, une atmosphère sereine et poétique. En effet, quelques autres arbres,

230 (dir.) SHIMIZU Christine, 2014, p. 10.

en arrière plan, un étang et de petits éléments architecturaux, agrémentent le paysage. On distingue, dans le fond ainsi que sur la droite du jardin, deux structures en pierre. Celles-ci sont destinées à accueillir une bougie afin d'éclairer le chemin du promeneur durant la nuit. Nous pouvons d'ailleurs imaginer que la scène se déroule au moment du coucher du soleil. Un léger dégradé rosé, au-dessus des vallonnements du jardin, nous confirme cette hypothèse. Toyokuni ajoute en effet quelques rehauts de couleurs vives en dégradés dans son œuvre, afin d'attirer l'œil et de dynamiser la composition à quelques endroits stratégiques pour son équilibre (sur quelques bords de l'étang).

Figure 14

Cette œuvre aurait de nouveau été réalisée par Toyokuni III (1786-1864), à en croire sa date de création : mars 1856. On trouve dans cette figure un condensé des qualités de l'artiste, à savoir des estampes théâtrales aux compositions complexes et innovantes dans un style fait de contrastes forts au sein des formes.

Nous nous trouvons ici sur le lieu d'un magasin qui a également la fonction de salon de thé, destiné aux voyageurs. Le panneau disposé à droite, sur sa devanture, nous indique son nom : « [...]*kaijyo* [...]*meio* ». La partie supérieure (et peut-être également la partie droite) a malheureusement été tronquée, ce qui nous empêche de le déchiffrer en entier et donc de le traduire. Nous savons seulement que « *kaijyo* » signifie « maritime »[231]. Le magasin est donc situé en bord de mer, peut-être sur un port. Ce voyageur, assis sur un banc, est visiblement un *samurai*. Sa coiffure, le crâne partiellement rasé à l'avant, était destinée à évoquer la lune. Le reste de ses cheveux est rassemblé en un chignon, sur l'arrière de la tête. Ce type de coiffure naît pour des raisons pratiques au XIIe siècle, lorsque les guerriers commencent à porter le casque. On la nomme *sakayaki* (soit « en forme de lune »)[232]. Elle représente l'honneur du guerrier[233]. Une pipe à la main et son chapeau de voyage ôté de la tête, il consomme du thé ainsi que de petits gâteaux, disposés et servis dans un plateau. Il fait ainsi une pause pour se restaurer. Ce type de banc où s'asseyaient les voyageurs sont typiques des « stands de thé » (les *mizuchaya*) où les pèlerins faisaient halte[234]. Chaque voyageur se devait de disposer sur lui de ses papiers permettant de donner à la fois son nom, son adresse et l'objet de son voyage aux autorités lors de contrôles. Les voyages se faisaient à pieds et l'on faisait étape dans des auberges comme celle-ci[235]. Tous les éléments (banc, chapeau, plateau, vaisselle, palissade du magasin) organisent la composition selon un contraste dans les formes géométriques, typique de l'artiste. Il semble que le personnage pose devant le magasin afin d'en faire la publicité. En effet, les estampes étaient également destinées à la publicité (magasins, maisons de thé, etc.)[236], dite *bira*[237]. Faire poser un *samurai* devant l'entrée du

231 Traduction réalisée d'après Shangaï translation publishing house, *Petit dictionnaire japonais – français : avec transcription japonaise en lettres latines*, Paris, You-Feng, 2003.
232 (dir.) BERQUE Augustin, 1994, p. 372.
233 Documentaire-fiction *Les Samourais*, Arte, diffusé le 25 janvier 2014, 52 min 42s.
234 FAHR-BECKER Gabrielle, 2012, p. 90.
235 SCHLOMBS Adele, 2012, p. 19.
236 Si bien que les Japonais répertorièrent les meilleures boutiques et restaurants dans le *Guide des bonnes affaires de la ville d'Edo*, en 1822 (KOYAMA-RICHARD Brigitte, 2014, p. 55).
237 *Ibid.*, p. 118.

magasin et près de son enseigne ne pouvait qu'ajouter de la plus-value au lieu. *Genno-jyo Akogi* désigne le nom du *samurai* ainsi que le type de pièce de théâtre illustrée : le grand (« *jyo* ») art (« *genno* ») « *Akogi* »[238]. *Akogi* est le titre d'une pièce de théâtre de *nô*. Il s'agit de l'histoire d' « un vieux pêcheur [qui], se sentant coupable de tuer des poissons, se lamente sur ses fautes mais, incapable de survivre autrement, recommence à pêcher et se noie dans la mer[239]». L'estampe est donc encore plus qu'une publicité pour le magasin représenté. En effet, elle évoque une scène théâtrale, lisible par les personnes cultivées. Le personnage serait donc un pêcheur, posté près de la mer, que l'on voit à l'arrière plan, afin de réfléchir sur les conséquences de son métier. La couleur bleue de l'eau est particulièrement intense. L'artiste parvint d'ailleurs à faire se confondre dans la couleur, par un dégradé subtil, ciel et eau. Il pourrait s'agir du bleu de Prusse. Ce nouveau pigment, introduit par les Hollandais à Edo à partir de 1829, sera utilisé pour colorer ciels, mers et fleuves. Bien que chimique et donc plus vif que les couleurs végétales, le bleu de Prusse sera apprécié pour sa « fraîcheur et sa vivacité »[240].

L'arbre représenté est un saule pleureur. Tel que nous l'avions déjà mentionné, ce type d'arbre pousse auprès des cours d'eau, élément en effet présent dans l'estampe. L'arbre permet donc une nouvelle fois de situer la scène théâtrale. Nous devons souligner ici la façon dont Toyokuni III dessine le tronc du saule pleureur. Il s'agit une nouvelle fois d'un espace dessiné, puis coloré. Les lignes de l'écorce sont suggérées par des blancs, laissés par la taille de la planche. Mais ici, il ajoute au-dessus de ceci un trait vif, épais, noir, probablement réalisé au pinceau. Nous pensons même qu'il a été réalisé après impression de la feuille. Ce trait n'est pas sans rappeler la calligraphie, dont certains caractères sont d'ailleurs présents juste à côté de l'arbre, dans le panneau du magasin. L'élément végétal s'inscrit ainsi parfaitement dans la composition. Le motif de l'eau, en arrière plan, est stylisé par des bandes ondoyantes. Dans l'art japonais, représenter ainsi l'eau, en arabesques, permettait à la fois de reproduire la « vigueur organique » de l'élément naturel tout en exprimant une certaine « perception ornementale de la nature »[241]. Ces lignes permettent de créer un contraste avec celles des branches. L'artiste oppose lignes horizontales et verticales pour structurer la scène. Tout ceci renforce l'atmosphère géométrique et rigide, presque tendue, déjà évoquée précédemment. Le *samurai* semble d'ailleurs prêt à intervenir à tout moment. Peut-être est-il menacé ? Son regard sévère nous laisse l'imaginer.

---

238 Traduction réalisée d'après Shangaï translation publishing house, *Petit dictionnaire japonais – français : avec transcription japonaise en lettres latines*, Paris, You-Feng, 2003.
239 FREDERIC Louis, 1996, p. 25.
240 BOUQUILLARD Jocelyn, 2010, p. 11-12.
241 WEISBERG Gabriel et WICHMANN Siegfried, 1982, p. 137.

Figure 15

Il s'agit de nouveau d'une œuvre de Toyokuni III, né en 1786 et décédé en 1864. Ce n'est toutefois pas une œuvre théâtrale. Cela montre la capacité de l'artiste à traiter de thématiques différentes.

Mukojima-no-Yosakura (et non pas « *Yazakura* ») est l'un des événements majeurs tenus à Tôkyô. Il s'agit de la nuit (*yo*) des cerisiers (*sakura*) à Mukojima, quartier de la capitale nippone. Il pourrait s'agir d'une fête ancienne (qui n'est visiblement plus pratiquée aujourd'hui) destinée à l'observation des cerisiers en fleurs, durant la nuit. Cette activité s'exécutant d'ordinaire le jour, pouvait être plus festive la nuit. L'aspect printanier de cette fête est suggéré par les couleurs et les ornementations florales du cartouche dans lequel est inscrit le titre de l'œuvre. La nuit est, quant à elle, figurée au travers d'un arrière plan noir. Seule la partie au premier plan est lumineuse. La jeune femme tient dans ses mains un petit paquet qui pourrait être son repas. Une pipe à la bouche, cette femme affirme son statut d'*oiran*. La pipe, nommée en japonais « *kiseru* », est un accessoire utilisé de manière équivalente pour les hommes et pour les femmes. Elle se compose d'un petit godet dans lequel on introduit une petite boule de tabac. Longue et en bambou, ou courte et en métal pour les sorties, la pipe est utilisée aussi bien en intérieur qu'en extérieur[242]. Il s'agirait ici d'une pipe courte. Par la posture de la femme et parce-qu'elle tient de sa main libre le bas de son *kimono* supérieur, on imagine son pas délicat et lent. On pourrait presque entendre le bruit de ses chaussures de bois sur le sol. Il est probable qu'elle rejoigne d'autres personnes (plusieurs *oiran* ou un groupe de clients à divertir), à Mukojima.

Les fleurs de cerisiers, de taille importante et de couleur très claire, font ressortir le noir de la nuit. Il est intéressent de noter que le reste de la composition, le sol et l'eau, sont dessinés de manière très sommaire. On peut aussi noter que Toyokuni III a une fois de plus fait se confondre l'eau et le ciel par un dégradé. C'est ainsi la couleur qui délimite chaque espace de l'horizon. L'artiste laisse donc une grande part d'activité au spectateur de son œuvre. L'arbre et la femme sont les motifs les plus détaillés. L'arbre est composé de plusieurs rameaux, sombres. Les fleurs, qui se déploient en grand nombre sur le bout de ces derniers, sont colorées de couleurs claires (jaune, rose et blanc crème). L'artiste à également dessiné plusieurs feuilles en vert sombre, qui se confondent dans le noir de la nuit. La femme vient se

242 WEBER Victor Frédéric, 1923, p. 172.

confondre avec les fleurs de la même teinte que son visage. Ceci lui apporte douceur et fraicheur, dans une composition à la dominante sombre. Les teintes colorées de son *kimono* ne sont pas faites pour ajouter de la couleur, puisqu'elles se réduisent à du bleu, couleur de l'eau et du vert, couleur du sol. Elles ont sans doute été choisies pour une harmonie d'ensemble. On remarque également quelques pousses de bambou, sur la droite. Mais il semblerait qu'elles ne soient pas originelles. Le fait qu'elles prennent place à un niveau assez improbable pour l'œuvre (dans l'eau) ainsi que leur découpe vive nous font penser que la partie droite est un ajout postérieure à la réalisation de l'œuvre, sans doute une restauration destinée à combler un manque.

Figure 16

L'œuvre ayant également été réalisée en mars 1855, il s'agit une nouvelle fois d'une estampe théâtrale de Toyokuni III (1786-1864).

Le personnage, qui donne le titre à l'œuvre, porte le nom de *Kobayashi no Koyushi* (et non pas « *Koume-no-Kugoshi* », qui est une erreur de lecture des idéogrammes). L'acteur est Seki Sanjyurô II, Seki Sanjyurô III ou Seki Sanjyurô IV. On le reconnaît par les croisements de fils de tissus, sur son vêtement. En effet, cela fait écho à son *mon* (*ill. 6*). Il s'agit d'un *onnagata*, marqué par le tissu sur son front. La femme porte un parapluie décoré de trois *kanji* dont un seul est déchiffrable puisqu'entièrement visible : *machi*, qui signifie village. L'ombrelle fait partie des accessoires majeurs dont se munissaient les femmes pour sortir. Elle était formée de papier tendu sur des baleines de bois. Sa fonction n'était pas seulement de protéger de la pluie, mais aussi de servir d'ombrelle afin de protéger du soleil[243]. Ceci permettait de conserver une peau pâle, gage de beauté. L'ombrelle était, avec la lanterne, l'un des deux objets de l'artisanat les plus produits au Japon au XIXe siècle. Ils sont devenus des symboles du pays. Avec le développement de la culture de voyage, les artisans vont réfléchir à la conception d'objets du quotidien facilement transportables. Le papier est alors apparu comme le matériau le plus apte à répondre à cette question, puisque léger. De plus, l'ombrelle est pliable. Les fibres de *kozo* associées au *washi* (papier traditionnel japonais) font la résistance de cet objet[244]. L'ombrelle revêt également d'une symbolique divine. Lorsque les membres de la croyance shintô désigneront l'ombrelle comme demeure provisoire d'une divinité, les aristocrates et gens de la cour se l'approprieront[245]. La jeune femme représentée pourrait donc être une courtisane en excursion. Elle visiterait le lieu naturel dans lequel elle se trouve. Il s'agirait donc d'une pièce de *kabuki* de type *sewamono*, qui s'attacherait à décrire la vie quotidienne. On remarque un lien de couleur subtil entre le vêtement de la femme et son accessoire. Le bleu du *kimono* est repris au centre de l'ombrelle. Cette harmonie était courante chez les femmes, qui s'amusaient à associer leur ombrelle avec leur *kimono*[246].

L'arbre est le même que dans l'estampe précédente (la *fig. 15*). Il s'agit d'un cerisier en fleurs dessiné de la même façon et aux même teintes. Toutes les teintes de l'estampe sont également les mêmes : bleu, vert, blanc et noir. La courtisane porte son regard vers les fleurs

243 MENEGAZZO Rossella, 2008, p. 316.
244 BUISSON Dominique, 1991, p. 73.
245 *Ibid.*, p. 111.
246 *Ibid.*, p. 113.

au-dessus d'elle. Ceci crée de nouveau un lien entre les fleurs et le visage de la femme. Le tronc est coloré de façon très abstraite, par des taches de couleur sombres qui dessinent ses formes. Au pied de l'arbre, plusieurs feuilles de bambou, assez denses, recouvrent le sol. Le bambou est également rappelé au travers du papier de l'ombrelle, élément majeur de cette œuvre. Le bambou, avec le papier, en sont en effet ses composantes[247]. Il est alors fait d'arbre et de plante. Symboliquement, le bambou, en plus d'exprimer la virilité, par sa pousse rapide, est également l'image de la puissance. Il sert en effet à la fois à fabriquer des objets de construction, des outils, des bijoux ou encore des armes, mais il est aussi utilisé comme produit alimentaire. Il symbolise le tout[248]. On a donc de nouveau une estampe harmonieuse. Les éléments de l'arrière plan semblent créer un mouvement vers la droite, guidant le regard vers l'extrémité du papier, ce qui recentre l'attention sur le personnage.

247 BUISSON Dominique, 1991, p. 113.
248 WEISBERG Gabriel et WICHMANN Siegfried, 1982, p. 85.

Figure 17

L'estampe étudiée ici est la partie droite d'un diptyque. Seule cette partie sera analysée puisque la partie gauche ne comporte pas de feuillage. De plus, les deux papiers ne trouvent aucune cohérence lorsqu'ils se voient être rassemblés, si ce n'est le style pictural (*ill. 25*). Ce manque de sens nous a ainsi amené à considérer les deux estampes comme deux œuvres distinctes et à identifier la *fig. 17* comme étant la partie gauche d'un polyptyque (peut-être d'un diptyque). La partie droite correspondante n'a malheureusement pas été retrouvée dans le fonds Ohya. En ce qui concerne le cartouche disposé en bas à droite de l'estampe, il pourrait s'agir du cachet d'imprimeur précisant son nom et son adresse.

Toyokuni III (1786-1864), est une nouvelle fois l'auteur de l'estampe.

Sur la gauche de la scène, nous pouvons imaginer qu'il s'agisse d'un petit atelier de teinture pour *kimono*. Les tissus sont trempés dans de l'eau colorée pour ensuite être étendus au-dessus afin qu'ils sèchent. Nous trouvons des fils de différentes couleurs, témoignage de la volonté de l'époque, pour l'aristocratie, de présenter un mélange subtil de teintes[249]. Ces couleurs sont d'origines naturelles et fixées sur le tissu à l'aide de fer et de lessive faite de cendres. À l'époque d'Edo, les marchands expérimentèrent de nouveaux mordants pour fixer la couleur[250]. L'estampe pourrait ainsi présenter le commerce du seigneur, qui participe de son enrichissement : la fabrication de tissu. En ce qui concerne la construction disposée au fonds du jardin, il pourrait s'agir d'une chambre pour boire le thé (appelée *chashitsu*[251]). La femme qui porte un plateau, à l'extrémité droite de l'estampe, nous laisse imaginer le reste de la scène. En effet, si nous reprenons notre hypothèse selon laquelle à l'œuvre s'adjoindrait une partie droite, le chemin de bois pourrait se poursuivre en un rectangle, ou un carré, où les autres servantes prolongeraient le service. Nous pouvons en effet imaginer une autre femme portant un *obi*, tronqué verticalement. Un lien se crée alors entre le premier plan et l'arrière plan de l'image, d'une part par le chemin de bois, qui guide l'œil, mais aussi, d'autre part, par le fait que les feuilles (peut-être des feuilles de chêne) colorées disposées dans le plateau de la jeune femme au premier plan pourraient en réalité être des pochoirs destinés à décorer les vêtement préalablement teints[252], au second plan. Cette estampe, puisqu'intitulée

249 (dir.) BERQUE Augustin, 1994, p. 484.
250 *Japan : An Illustrated Encyclopedia*, 1993, p. 299.
251 DELAY Nelly, 2004 p. 86.
252 *Op. cit.*, 1994, p. 484.

« *Wakamurasaki* », fait référence au Chapitre 5 du *Dit du Genji*[253]. En effet, ce Livre 5 porte le même titre que l'œuvre. On le traduit par « *Jeune grémil* ». Le grémil est une plante vivace aux fleurs de couleur vert pâle. Ceci fait ainsi écho aux tonalités de l'estampe. Dans ce chapitre, le jeune prince se rend dans un monastère de montagne. Sitôt arrivé près de la résidence des moines, le personnage aperçoit plusieurs jeunes filles cueillant des fleurs et disposant des offrandes[254]. Les jeunes femmes présentes dans l'estampe seraient donc ces personnages-ci. Ce chapitre s'intègre au groupe de chapitres qui est composé des Livres 2 à 11. Ces textes sont chacun une aventure galante qui reflète l'histoire du prince avec l'impératrice, amour impossible dont naîtra un fils qui deviendra le prince héritier. Ce Chapitre 5 est notamment pour le prince un moment de remord sur cette aventure[255].

Après plusieurs épisodes miraculeux, le seigneur s'en va retourner à son palais. Avant cela, il reçoit une coupe évoquée dans un poème : « Au fond des montagnes / pour une fois j'ai ouvert / ma porte de pin / et j'ai perçu la fleur / que jamais je n'ai vue »[256]. Ce poème exprime tout à fait l'esprit végétal de l'œuvre. En plus des feuilles de chêne mentionnées ci-dessus, on trouve du bambou et plusieurs pins (des mélèzes), dont un au premier plan. Les arbres de l'environnement ne sont donc pas fleuris mais le poème évoque une fleur, « jamais […] vue ». Les femmes pourraient symboliser cette fleur. De plus, chacun des personnages présente dans son vêtement des fleurs colorées, de formes diverses. Les coloris des vêtements apportent un dynamisme renforcé par le chemin de bois. La jeune femme au premier plan expose à l'avant un rose vif contrasté de rouge, repris dans le bac de teinture et, à l'arrière, un bleu violacé que l'on retrouve dans le vêtement du personnage masculin. Ceci permet de guider le regard du premier plan au second plan et au sujet principal de l'œuvre.

253 Voir SHIKIBU Murasaki, *Le Dit du Genji*, (trad.) Sieffert René, Lagrasse, Verdier, 2011, p. 145-180.
254 SHIKIBU Murasaki, 2011, p. 146.
255 *Ibid.*, p. 24.
256 *Ibid.*, p. 158.

Figure 18

Cette œuvre datée de septembre 1853 s'est avérée être une nouvelle fois la création de Toyokuni III (1786-1864).

Nous sommes de nouveau face à une composition formée par une terrasse japonaise donnant sur un jardin. Nous avions en effet déjà pu rencontrer ce type de scène dans la *fig. 11* et la *fig. 13*. L'atmosphère de la scène semble être la même. La maison est ici pourtant plus distincte par le *shôji* (paroi coulissante de papier entourée et quadrillée de bois). La terrasse permet à la *Courtisane* de regarder *le jardin couvert de neige*, comme nous l'indique le titre. Tout comme la vue des cerisiers en fleurs, se promener dans les jardins enneigés était une activité pratiquée par l'aristocratie puis par le peuple[257]. On contemplait un « monde argenté[258]», tel que l'on appréciait nommer les paysages de neige. La courtisane est vêtue du *kimono* traditionnel. Par-dessus celui-ci, elle semble porter un *uchi-kake*, un long manteau figurant le *kimono*, à l'extérieur[259]. Ce vêtement était souvent porté pendant les périodes de grand froid. Toyokuni III souligne de nouveau la figure féminine grâce aux lignes créées par les éléments de la composition. Ici, c'est la partie supérieure qui crée une forme à deux pans, une pointe de triangle, au-dessus de la courtisane. Cette forme est suggérée par la fin de la colorisation de l'estampe, qui s'interrompt pour laisser place à la feuille de papier laissée neutre, blanche. Cet effet dynamique est renforcé par la perspective introduite dans la paroi de la maison ainsi que par le bord de la terrasse. Cette œuvre pourrait faire partie d'un diptyque dont il manquerait la partie droite. En effet, nous pouvons distinguer le bout d'un parapluie. Il pourrait être porté par une personne à qui la femme de gauche s'adresserait, retiendrait même d'un geste de la main, afin de lui transmettre un objet qu'elle est en train de sortir de sa ceinture (une lettre ?). Par la simple représentation d'une main, l'artiste parvient donc à suggérer un mouvement vif.

Les taches blanches sur le *kimono* de la femme rappellent la neige environnante. Le fait que la femme sorte en extérieur alors que le jardin est tout enneigé montre la capacité des Japonais à apprécier en toute saisons les plaisirs qu'offre la nature, aussi bien au niveau des couleurs, des parfums que de l'esthétique[260]. Le personnage s'introduit ainsi dans la nature avec un effet de camouflage qui évite un contraste trop important entre la femme et

257 *Japan : An Illustrated Encyclopedia*, 1993, p. 1 436.
258 ANESAKI Masaharu, 1938, p. 48.
259 MENEGAZZO Rossella, 2008, p. 306.
260 *Op. cit.*, 1938, p. 48.

l'environnement, entre l'homme et la nature. L'arbre présent dans cette composition est un pin mélèze. Ses touffes d'aiguilles créent une ligne horizontale dans la partie supérieure de l'estampe. Le fait que son tronc soit présent derrière la courtisane permet de centrer le regard sur celle-ci. L'arbre apparaît comme le tronc de la forme à deux pans évoquée ci-dessus. La seconde bande d'épines, au centre de la composition, crée une ligne horizontale qui délimite la partie du paysage. Ceci permet également de faire ressortir le bleu vif de l'eau. Le lien entre le feuillage et le personnage serait de l'ordre des formes, plus que des couleurs. Le géométrique des dessins du nœud violet de la courtisane concorde avec les lignes des épines du pin. Le lien est d'autant plus clair au niveau inférieur du vêtement de la femme puisque l'on y voit un ruisseau, reprenant l'eau de la rivière en arrière plan.

Figure 19

Cette scène de *kabuki* originale a été réalisée par le même artiste que toutes les figures précédentes : Toyokuni III (1786-1864), maîtres des estampes théâtrales.

Le titre disposé dans le cartouche rouge nous informe sur la scène représentée. Ceci permet de compléter le titre descriptif initialement donné à l'estampe. Il est inscrit : « *Fûsoku Kyôto Arashiyama Oshi* » que l'on peut traduire par « *Les mœurs de la région d'Arashiyama Oshi à Kyôto* ». Il s'agit donc d'une *nureba* (scène de *kabuki* d'amour)[261]. La région d'Arashiyama est connue pour ses cerises, ce qui explique l'arrière plan de l'image : des cerisiers. Arashiyama était ainsi un lieu propice à l'*hanamichi*. Plus précisément, Arashiyama est une colline, boisée et haute de 375 mètres, située à l'ouest de Kyôto. Très prisée pour ses cerisiers, mais aussi pour ses érables, elle était un lieu propice aux excursions. Les membres de la noblesse ainsi que les empereurs aimaient s'y rendre. La rivière, que l'on voit au-devant des arbres, est sans doute la rivière d'Oi ou celle d'Hozu. Ces eaux traversent la colline[262]. Les deux personnages de cette scène théâtrale sont Koemon et Ohin (et non pas « Choemon et Ohan », qui est une mauvaise lecture des *kanji*). Ohin, la femme, pourrait être jouée par Nakamura Senza. Les fleurs de lys représentées sur son *kimono* évoquent le *mon* de l'acteur (*ill. 28*). Koemon est un homme qui a atteint sa majorité, ce qui est montré par sa coiffure, rasée à l'avant du crâne[263]. Il pourrait s'agir de l'acteur Ichikawa Danzô III. Aucun motif particulier sur son vêtement ne nous permet d'identifier avec certitude l'acteur, mais les successions de lignes horizontales sur toute sa tenue pourraient être destinées à suggérer son *mon* (*ill. 29*). L'homme tient dans ses mains une boîte rectangulaire sur laquelle il est inscrit le lieu de sa provenance : « *Akasaka Iseya* » soit « Magasin d'Akasaka » (Akasaka étant un quartier de la ville de Kyôto). Le couvercle de la boîte fonctionne donc comme une publicité pour le magasin. Nous pouvons alors imaginer que l'homme est en train d'offrir un objet à la femme. Peut-être s'agit-il de la fourrure qu'elle porte ? En une seule image, toute la scène est ainsi représentée.

Les cerisiers disposés à l'arrière plan interviennent dans l'image comme une ligne d'horizon. Ainsi, Toyokuni III met le thème de la scène en avant. La disposition de ce paysage, en diagonal, est assez originale. Elle reprend la posture des deux personnages, en partie

261 ELISSEEFF Vadime et Danielle, 1987, p. 331.
262 FREDERIC Louis, 1996, p. 47.
263 La majorité est à l'époque d'Edo fixée à l'âge de 15 ans environ.

inférieure. Les couleurs des fleurs de cerisier sont une nouvelle fois les mêmes que celles des visages des personnages. La femme reprend sur son vêtement le motif de fleurs à pétales, ce qui permet de donner un nouvel indice pour la scène d'Arashiyama. Les teintes sont les mêmes entre le paysage et les personnages, puisque nous trouvons du brun, du bleu et du rose pâle. Seul le rouge de la tunique intérieure de la femme ainsi que ses accessoires de coiffure apportent une teinte plus vive. Celle-ci est d'ailleurs reprise subtilement dans la pliure du col de l'homme ainsi que dans sa manche. Les motifs du vêtement de l'homme permettent de dessiner son corps, ce qui n'est pas le cas de celui de la femme, qui se perd dans son *kimono*.

Figure 20

Pour cette dernière œuvre du carton, il n'y a aucun changement d'artiste, puisque nous trouvons une nouvelle fois un composition de Toyokuni III (1786-1864). Cette œuvre serait l'une des dernières de sa carrière, puisque celle-ci s'interrompt en 1864 et l'estampe daterait de juillet (?) 1861.

Cette estampe présente une jeune mère et ses enfants. Les estampes étaient, à l'époque d'Edo, majoritairement destinées à divertir les femmes et les enfants. Ici, la femme a trois garçons. Il était à l'époque préférable d'avoir des enfants de sexe masculin, afin d'assurer la lignée de la famille[264]. Les enfants étaient le but du mariage. Avoir un garçon permettait à la mère de s'intégrer plus facilement au côté parental de la famille. Le fils pouvait ainsi « perpétuer le nom et la dévotion aux ancêtres de la lignée »[265]. Les trois garçons portent le nom de Tomitaro (le plus âgé, sur la droite), d'Ishi (le second, sur la gauche) et de Nyobô (le bébé, encore dans les bras de sa mère). La femme est déjà mariée (ce que nous indique le cartouche portant son nom). Il était de toute façon préférable d'avoir des enfants après le mariage, qui s'effectuait généralement vers l'âge de 22 ans[266]. L'âge des garçons est précisé par leur coupe de cheveux. En effet, les jeunes enfants devaient avoir le crâne rasé jusqu'à l'âge de 5 à 6 ans environ. Ensuite, les cheveux pouvaient être laissés longs. Ici, il y a donc deux très jeunes enfants (le bébé et un garçon âgé de moins de 6 ans) et un plus vieux (qui a dépassé les 6 ans). Les enfants très jeunes, jusqu'à l'âge de 7 ans, étaient considérés comme des « entité[s] mi-humaine[s], mi-divine[s] que les dieux pouvaient décider d'enlever aux siens à tout moment ». Ils étaient des « trésors » et n'étaient donc jamais réprimandés[267]. C'est sans doute pour cela que le garçon de gauche semble très actif et monte sur le rebord de la fenêtre, tandis que celui de gauche, plus vieux, reste sage. La mère, appelée Omine, est jouée par l'acteur Nakamura Tomijuro. Il semblerait davantage s'agir de cet acteur-ci que d'Onoe Kikugorô puisque nous ne retrouvons pas, sur l'estampe, le *mon* de ce dernier. En revanche, les motifs bleu clair sur bleu foncé du vêtement du personnage féminin semblent évoquer le *mon* de Nakamura Tomijuro, faits de traits en étoile (*ill. 32*). Nakamura était l'une des grandes familles du théâtre japonais à l'époque d'Edo. Ses membres fondèrent un théâtre à leur nom en

264 KOYAMA-RICHARD Brigitte, 2014, p. 72.
265 ELISSEEFF Vadime et Danielle, 1987, p. 130.
266 *Op. cit.*, 2014, p. 72.
267 *Ibid.*, p. 72.

1624 dans la capitale[268]. Il s'agit donc ici d'un acteur de grand renom. Cette pièce s'inscrit, par son thème, dans les *sewamono*. À l'image des estampes représentant des mères et leurs enfants, cette œuvre dégage de la gaieté[269].

Nous retrouvons les deux plantes représentées dans les paysages enneigés : le bambou et le pin. Il s'agit ici d'un pin mélèze. Les éléments végétaux structurent le paysage environnant, à la fois la maison et la scène familiale. Un premier groupe de feuilles de bambou, dans la partie inférieure gauche de l'estampe, permet de resserrer le regard du spectateur sur la droite. Une bande de plantes, semi-dégagées, semi-enfouies sous la neige, encadre la paroi de la maison visible. L'œil est ainsi enclavé dans l'ouverture de la fenêtre, centré sur les personnages. De grandes branches de pin, sur les extrémités gauche et droite, surplombent les personnages et retombent en arabesques sur leur tête, ce qui renforce également l'effet de mouvement pour l'œil. Les arbres permettent ainsi de guider le spectateur dans la composition. L'ensemble est harmonieusement coloré de teintes douces : blanc, vert sapin et bleu. Ceci renforce l'effet hivernal.

268 *Dictionnaire historique du Japon*, 2002, p. 1 952.
269 KOYAMA-RICHARD Brigitte, 2014, p. 72.

L'étude de cet ensemble de représentations de personnages nous a permis d'étudier le travail de l'artiste majeur de l'École d'Utagawa, Toyokuni, plus particulièrement sa fin. Il s'est avéré que toutes les figures étaient celles de Toyokuni III. Le traitement encore plus moderne des motifs, le dynamisme des compositions, les couleurs vives et la variété des sujets en font un artiste modèle pour ses successeurs. Cela a également permis de rappeler que l'estampe japonaise ne se limitait pas à l'illustration du théâtre *kabuki*.

Malgré la différence de statut social présente entre chacun des sujets, l'artiste semble en proposer une étude similaire : la mise en avant du sujet grâce à un décor riche et chargé de significations. Toyokuni a également eu la capacité de se servir des différents éléments composant son œuvre pour guider le regard du spectateur sur ce qu'il souhaitait mettre en avant. Nous avons vu que ceci retournait parfois d'un jeu subtil des couleurs et des formes.

Chacune des œuvres illustre un paysage riche dans lequel s'insère le motif du feuillage. Celui-ci passe à l'arrière plan. Cela marque le passage d'estampes représentant des scènes urbaines ou des personnages à l'intérieur d'un milieu naturel au paysage en tant que sujet propre. En effet, c'est au cours de l'époque Meiji que l'estampe de paysage (avec Hiroshige, notamment) sera reconnue comme œuvre à part entière. Étudier le second ensemble d'estampes du fonds et le mettre en relation avec le premier nous a ainsi permis de rendre compte de l'évolution de la gravure polychrome japonaise.

3- CARTON 3 :

Le Carton 3, qui représente une partie du fonds Ohya, porte le titre suivant : « Kunisada (c.a.d Toyokuni 3) – Kuniyasu 3 n° 145-254 ». Huit artistes sont regroupés dans cet ensemble, tels que Kunisada, Kuniyasu, Kuniteru, Kuniyaki, Kunimaro, Kunitsuna, Kunisato et Kiyokuni.

Ces artistes abordent différent thèmes encore assez variables. Les voici :

- (*Yakusha-e*) Les estampes relatives au *kabuki* sont de nouveau le groupe d'œuvres les plus abondantes puisqu'un total de 62 estampes a été répertorié. De manière relativement équitable, Kunisada, Kuniyasu, Kuniteru et Kunimaro ont chacun réalisé un certain nombre d'œuvres.

- (*Bijin-e*) Les courtisanes, *geisha*, *oiran* ou encore dames, se retrouvent une nouvelle fois en tête avec un total de 17 estampes. Nous devons ces œuvres à Kunisada, Kunitsuna et Kunimaro.

- Quelques scènes quotidiennes (train, fête, excursion au parc, etc.) sont également présentes dans cet ensemble. 9 œuvres, réalisées par Kunisada, Kuniteru et Kuniyaki, les illustrent.

- (*Meisho-e*) Sur le même esprit de scènes, nous retrouvons un ensemble majeur de l'artiste Kunisato qui illustre des scènes urbaines. Il s'agit des *53 étapes de Tokaïdo* dont ici 7 estampes sont présentes.

- D'autres personnages, comme un domestique, un musicien, un enfant, ou encore un masseur, ont été représentés. 6 estampes, réalisées par Kuniyasu, Kunisada, Kuniteru et Kunisato ont ici été répertoriées.

- (*Koyomi-e*) Les illustrations des saisons se comptent au nombres de 3. Kunisada et Kuniyaki sont les auteurs de ces œuvres.

- (*Musha-e*[270]) Nous pouvons également citer les représentations de *samurai* puisque 2 estampes réalisées par Kunitsuna sont présentes dans le carton.

- (*Kodomo-e*[271]) Pour terminer, 2 œuvres plus éducatives (jeu de l'oie et devinette) que l'on doit à Kiyokuni et Kunisada.

L'ensemble de papiers présents dans le Carton 3 s'élève donc à 108. D'après les différents thèmes établis ci-dessus, il apparaît que les estampes théâtrales sont une nouvelle fois les plus abondantes. Néanmoins, les représentations de femmes trouvent également leur

270 OHYA Zensetsou, 1959, p. 18.
271 *Ibid.*, p. 18.

importance dans le groupe. Notre sélection s'est donc, pour l'étude du troisième carton, portée sur le thème de la figure féminine, qu'elle soit *oiran*, courtisane, danseuse ou dame. Il s'agira d'étudier le second des deux plus importants thèmes picturaux illustrés par les artistes de l'estampe japonaise, avec celui du *kabuki* (étudié au travers du Carton 1). Cette étude sera l'occasion d'analyser le travail de l'artiste Toyokuni (*ill. 2*) au travers d'un autre sujet, mais aussi d'ouvrir notre regard à un autre artiste puisque nous étudierons les œuvres avant tout de Kunisada (soit Toyokuni III) (*ill. 33*), mais aussi de Kuniyaki. Le thème de la femme étant le second thème majeur des estampes de l'*Ukiyo-e*, il reste fort intéressant de réaliser un rappel historique sur celui-ci.

Les *bijin-e*, estampes de « belles femmes », représentent l'un des deux sujets principaux des estampes de l'*Ukiyo-e*, avec le théâtre *kabuki*. La thématique de la courtisane est un sujet majeur puisque ces femmes faisaient partie de la vie citadine du Japon de l'époque d'Edo. L'*Ukiyo-e* est ainsi marquée par un certain « intérêt porté pour le charme et les activités des femmes »[272]. En effet, les femmes étaient rassemblées dans un quartier nommé « Yoshiwara ». Fondé en 1618[273] à l'initiative du gouvernement afin d'éviter la prolifération anarchique des prostituées[274], il ne sera détruit qu'au XXe siècle[275]. On y accédait par une porte unique, appelée « *ô-mon* », qui donnait sur une rue principale, dite « Nakadori », qui desservait des ruelles bordées de maisons de thé et de maisons closes[276]. Ce quartier de luxe, où étaient regroupées les femmes dans des maisons particulières (appelées *seirô* ou « maisons vertes[277]»)[278], n'était pas accessible à tous. Il nécessitait l'appui de bons moyens financiers puisque la vie nocturne qui l'animait coûtait fort cher. Ainsi, l'art de l'estampe permettait aux moins nantis de goûter aux plaisirs de ces belles femmes, au travers de leur représentation[279]. Ces images montrent les femmes dans leur intimité, mais elles permettent aussi de présenter les vêtements et coiffures à la mode[280]. Les représentations témoignent d'une grande sensibilité, d'une douceur et d'une souplesse féminines, s'opposant ainsi à la puissance masculine des estampes théâtrales. Les estampes dépeignent les courtisanes tout au long de leur formation : *kamuro* (nouvelle arrivante affectée au service d'une courtisane), *shinzo* (*kamuro* qui, à l'âge de 13-14 ans, a réalisée sa formation puis qui sera ensuite initiée à l'art

272 MUNSTERBERG Hugo, 1957, p. 154.
273 CAWTHORNE Nigel, 1998, p. 76.
274 KOYAMA-RICHARD Brigitte, 2014, p. 40.
275 LAMBERT Gisèle, 2007, p. 9.
276 FAHR-BECKER Gabriele, 2006, p. 528.
277 DELAY Nelly, 1993, p. 129.
278 On en compte 153 pour 3 289 courtisanes en 1869 (LIBERTSON Herbert, NEUER Ronie et YOSHIDA Susugu, 1985, p. 23).
279 GUTH Christine, 1996, p. 32.
280 *Op. cit.*, 1998, p. 80.

érotique) et *tayû* (rang le plus élevé, atteint seulement par les plus belles et les plus douées. Ses services s'obtenaient pour un prix très élevé. Deux *kamuro* étaient à son service). À la fin de leur carrière, à 27 ans, les courtisanes pouvaient rentrer dans l'administration de la maison, ce qui était la meilleure des fins de carrière possible. En effet, si elles n'y parvenaient pas, elles devaient errer dans les rues pour se prostituer[281]. Elles prenaient alors le nom de *teppô*[282]. Le statut de *geisha* apparait vers 1750[283]. Elles n'étaient pas des prostituées. En effet, elles étaient cultivées (musique, littérature, poésie, danse, etc.) et se devaient de distraire leurs clients (marchands, *samurai*, artistes, seigneurs, etc.). Avoir une relation sexuelle avec l'une d'entre elle était un privilège réservé à quelques rares clients de confiance. Aujourd'hui, il existe encore une école de *geisha*, à Kyôto. Le fonctionnement reste le même qu'à l'époque d'Edo. Les jeunes femmes, qui y rentrent à l'âge de 15 ans, suivent une formation de 5 ans. On en compte encore 1 000 au Japon[284]. Les prostituées se regroupaient, quant à elles, généralement dans les maisons de thé les plus pauvres[285]. La *geisha* renommée est appelée « *oiran* ». Il n'en existait que 18 dans tout le quartier de Yoshiwara (qui comprenait en tout 4 000 prostituées[286]). La carrière de ces *oiran* se terminait à l'âge de 20 ans, puisqu'elles avaient perdu leur caractère juvénile[287]. Les *oiran* des estampes sont donc toutes très jeunes. Dans cette étude, nous nous attacherons toutefois à montrer la femme dans son ensemble. Non pas uniquement les « belles femmes », présentées précédemment, mais aussi les danseuses, les dames et femmes de la population japonaise.

281 CAWTHORNE Nigel, 1998, p. 79.
282 DELAY Nelly, 1993, p. 137.
283 *Op. cit.*, 1998, p. 80.
284 Émission « Le Grand Tour », *Le Japon des Samouraïs*, France 3, diffusé le 3 octobre 2012, 52min.
285 MENEGAZZO Rossella, 2008, p. 348.
286 KOYAMA-RICHARD Brigitte, 2003, p. 57.
287 FAHR-BECKER Gabriele, 2006, p. 529.

Figure 21

Kunisada Gototei est le nom de l'artiste qui succédera à Toyokuni II. Il s'agit donc en fait de Toyokuni III (1786-1864).

Le *kimono* porté par la danseuse nous fournit quelques informations sur son statut. Ce type de vêtement à manches longues, appelé *furisode*, était réservé aux jeunes femmes qui n'étaient pas encore mariées. Il était généralement très décoré[288]. Il s'agit en fait ici d'un *kosode* (*kimono* à poignets étroits) à longues manches[289]. Socialement, le *kosode* était le vêtement « précurseur » du *kimono* moderne. Il était l'habit que portaient les femmes et hommes de la classe populaire de l'époque d'Edo[290]. Artistiquement, le vêtement fournit du mouvement lors des déplacements, le tissu flottant lorsque la danseuse bouge. Le chapeau porté par l'acteur est d'ordinaire réservé aux hommes de grands renom, par sa hauteur. Celui-ci est réalisé en papier huilé[291], ce qui lui donne à la fois un aspect rigide et léger. Toutefois, cet objet semble ici inapproprié puisque le personnage joué est une femme. Peut-être s'agit-il d'une parodie ? Un autre accessoire est mis en valeur : l'éventail. Celui-ci, plié (appelé *sensu*), apparaît comme une objet artistique majeur de la danse. Il était spécifiquement lourd afin que le danseur en ait une bonne prise en main[292]. Il s'agirait d'un spectacle de danse *kabuki*, appelé *kabuki odori*[293]. Il s'inscrit dans les *shosagoto*, scènes de danse. L'acteur ici représenté est Nakamura Shikan, ou plutôt Nakamura Nakazô. Ce dernier nom serait plus approprié, étant donné la ressemblance entre le motif de feuilles à bourgeons représentés en bas du dessous de *kosode* noir et celui du blason de l'acteur (*ill. 35*). La famille d'acteurs Nakamura était, tel que nous l'avons déjà mentionné, de grand renom. Le personnage interprété est *Shirabyoshi Sakuragi*. Ce terme désignerait en fait celui de « danseuse de *Shirabyoshi* ». La *Shirabyoshi* était un type de danse, exécutée par des femmes, dans les temples, au cours de cérémonies. La danse s'accompagnait d'accessoires comme l'éventail ou le bonnet de cour, tous deux présents dans cette composition. *Shirabyoshi* peut également être le nom donné aux danseuses elles-même[294]. Il s'agirait ici de ce dernier cas, puisque nous sommes plutôt dans une représentation de *kabuki*, plus que dans celle d'une danse religieuse (la danseuse n'est pas

288 FREDERIC Louis, 1996, p. 264.
289 *Images du Monde flottant : peintures et estampes japonaises : XVIIe-XVIIIe siècles*, 2004, p. 391.
290 (dir.) SINGER Robert T., 1998, p. 72.
291 BUISSON Dominique, 1991, p. 18.
292 *Ibid.*, p. 98.
293 *Op. cit.*, 2004, p. 391.
294 *Op. cit.*, 1996, p. 1 011.

vêtue de blanc). La danse, dans le *kabuki*, était la danse classique japonaise, appelée *Nihon buyô*. Ce terme signifie « danse japonaise ». Cette danse se base sur le costume, qui évolue au cours de la représentation, comme nous l'avions évoqué par la notion de mouvement. Le reste des accessoires, du maquillage et des perruques ainsi que les décors, font également partie intégrante du spectacle. Les mouvements des danseurs sont marqués de poses, très asymétriques. Ceci explique le côté instable de la position du personnage, un pied levé vers l'avant. La scène est en déséquilibre. La plupart des rôles sont ceux d'hommes, mais ici il s'agit d'une *danseuse*, donc d'une femme. Ces rôles sont caractérisés par des postures basses, d'humilité. La danseuse n'est en effet pas ici complètement redressée. Les mouvements sont regroupés vers soi et vers le bas ou l'arrière. Ainsi, une barrière avec ce qui l'entoure est posée, en élevant un bras devant soi ou un accessoire, comme un éventail, ce qui est le cas dans cette représentation. Les manches longues du costume participent de ce renfermement vers soi[295].

L'arbre représenté reste non identifiable, même si ses fleurs se rapprochent de celles du cerisier et du prunier. Toutefois, étant donné le tombé des branches, il pourrait sans doute s'agir d'un cerisier pleureur en fleurs. Les branches tombantes du haut de la composition forment un cadre au personnage et soulignent les mouvements de ses bras. Le bras droit de la danseuse est tendu en une diagonale partant de la droite et allant vers la gauche. Cette ligne est reprise par le tombé des branches, elles aussi disposées en une diagonale. Pour ce qui est du bras droit recroquevillé sur la poitrine de la femme, il ne semble pouvoir bouger car les branches au-dessus viennent alourdir son mouvement. Il est intéressant de noter que les motifs des fleurs de cerisier ne sont figurés que par de fines taches colorées en rose pâle. Cette teinte est dominante dans toute l'œuvre, ce qui offre à la scène une atmosphère feutrée. Un net rappel sur le vêtement de la danseuse est fait, puisque celui-ci est décoré de branches de cerisiers aux fleurs roses. Le motif de rivière sinueuse permet, quant à lui, de donner un dynamisme au corps en train de danser et d'en accentuer la courbe.

295 (dir.) BERQUE Augustin, 1994, p. 134.

Figure 22

Kuniakie Hachisuga est actif de 1850 à 1860. Élève de Kunisada[296], il a donc reçu la formation des grands maîtres de l'*Ukiyo-e*.

L'œuvre illustre une excursion ayant eu lieu lors de la 13ème année de l'ère Meiji (« *jyu san nen Meiji* »), plus particulièrement le 8 (« *jigatsu* ») du 9ème mois (« *yoka* »). En somme, le 8 septembre 1880. Le cartouche disposé en bas à droite de l'œuvre, annoté de la mention « c'est arrivé le » nous permet d'obtenir ces informations précises. Y sont également inscrites les mentions « *Moto mashi sennen mashi / San jyu ban shi, gakkô kuniaki ashisuga / Shiba mishima mashi jyu ishi ban ishi / Nishyu pan nin Yamamoto nijyu ishi* » que l'on peut traduire : « Ville d'autrefois, ville d'il y a quelques années / Soir du 30 avril, une image d'une école du pays vide / Un parc inconnu de la ville, le soir du 11 janvier / le 20 septembre, Yamamoto 21 (ou 21 heures ?) »[297]. Ceci apporte des informations sur le moment de la scène : dans une ville du passé, il y a quelques années, le soir du 30 avril à 21 heures, lorsque les écoles étaient encore vides (la rentrée ne se faisant au Japon qu'à la fin du mois), Yamamoto se rend dans un parc inconnu. Il pourrait également y être déjà allé le 11 janvier tout comme le 20 septembre. Le second cartouche, quant à lui plus coloré, précise le lieu de la scène et fonctionne ainsi comme un titre à l'œuvre : « *Shiba Gohen / Maruyama / Gojyuran Meguri En (?)* » soit « *Maruyama en promenade*[298] *dans le Parc Shiba* ». Le parc Shiba se situe en banlieue de Tôkyô, au sud-ouest de la ville, dans la quartier du même nom. Ce dernier est connu pour comprendre de grands temples bouddhistes où reposent six des plus grands *shôgun* (Hidetada, Ienobu, Iemochi, etc.)[299]. Maruyama est l'empereur de l'ère Meiji. Il s'habillait à l'occidentale. Il est effectivement vêtu dans l'estampe d'un pantalon et d'une veste à épaulettes, ce qui lui donne un lien au milieu militaire, la tête recouverte d'un chapeau (tenu par une femme). On reconnaît l'empereur par l'un des trois symboles sacrés de la dignité impériale (avec le miroir et le joyau) : le sabre[300]. Par cette promenade dans un quartier où reposent ses ancêtres dignitaires, l'empereur affirme sa posture de dirigeant. Les femmes autour de lui seraient des femmes de cour. Toutes ont sur le haut du front des sourcils artificiels, dessinés en noir, à l'aide d'un mélange naturel fait de noir de fumée et d'huile de

296 BALCOU Françoise, 1998, p. 140.
297 Traduction réalisée d'après Shangaï translation publishing house, *Petit dictionnaire japonais – français : avec transcription japonaise en lettres latines*, Paris, You-Feng, 2003.
298 Ici noté en langage soutenu, promenade dit « *sanpo* » en langage courant.
299 PAPINOT Edmond, 1906, p. 655.
300 ELISSEEFF Vadime et Danielle, 1987, p. 156-157.

sésame (*mayuzumi*). Cette pratique s'explique par le fait que les sourcils naturels étaient soit rares, soit épilés[301]. Il est intéressant de remarquer qu'ici, plusieurs femmes en ont même deux paires.

Deux types d'arbres sont représentés. Nous trouvons plusieurs feuillages de cerisier en fleurs, aux teintes très roses. L'ensemble du triptyque est dominé par cette couleur chimique très dynamique. Ces couleurs vives mais en même temps très féminines et douces semblent se lier aux figures de courtisanes. En effet, aucun de ces feuillages de cerisier ne s'élève jusque dans la partie supérieure de l'œuvre. La branche la plus haute est celle présente tout à droite de la composition. Cette dernière semble venir encercler la femme à moitié redressée. La série de branches fleuries crée une ligne rythmique en bas du triptyque et souligne la succession de femmes. Ceci est accentué par la ligne de ciel horizontale, encadrée de deux zones colorées. Aucune femme ne dépasse la limite inférieure du ciel. Cela semble maintenir les femmes à un niveau inférieur à celui de l'empereur, donc du personnage masculin, quant à lui redressé. Son costume sombre, noir, renforce cette opposition. Toutefois, une exception est visible avec la femme au centre de la seconde feuille, donc du papier également central dans le triptyque. Il pourrait s'agir de l'épouse de l'empereur puisqu'elle est élégamment parée et tient dans sa main un éventail luxueux puisque très grand. Le second type d'arbre est le pin. Il s'agit de pins weymouth, aux aiguilles longues, courbes, souples et regroupées[302]. Trois pins s'élèvent en effet aux extrémités de chaque feuille du triptyque. Au tronc décharné, le feuillage ne se présente qu'en partie supérieure de l'arbre, à la limite de la feuille si bien qu'il n'est quasiment plus visible. Ceci semble faire référence à l'unique figure masculine de la composition. L'arbre, décharné mais droit et qui s'élève vers le ciel, pourrait évoquer la force masculine que le personnage tente de mettre en avant au milieu des dames.

301 (dir.) BERQUE Augustin, 1994, p. 374.
302 Office National des Forêts, *Clé simplifiée de détermination des résineux*.

Figure 23

Kunisada Gototei (1786-1864), soit Toyokuni III, fait de nouveau part de son style caractéristique dans la représentation de courtisanes, que nous avions déjà pu rencontrer dans l'étude du Carton 2.

Cette œuvre intitulée *Oiran appelée Senki* a en réalité été nommée par l'artiste : « *Tsuri isumi nai / Isumi ki* » que l'on pourrait traduire « *La grue source de vie intérieure / Source de joie* » (?). Il est intéressant de noter que la grue est notamment un symbole de longévité[303], donc « de vie intérieure », si l'on veut donner une symbolique au titre. La grue est également un animal aux longues jambes et au long cou[304]. Ceci pourrait faire écho au corps élancé de l'*oiran*. Nous ne sommes malheureusement pas parvenu à déchiffrer le poème disposé à côté de ce titre mis en valeur par la couleur bleue, celui-ci étant inscrit en signes anciens. La jeune fille accompagnant cette courtisane serait une *kamuro* (jeune assistante[305]). Elle est vêtue de la même façon que l'*oiran* qu'elle suit. Elle dispose toutefois d'un nombre moindre d'épingles à cheveux, ce qui nous indique qu'elle n'est encore qu'une apprentie. Bien que le fond gris de l'estampe semble avoir terni avec le temps, le reste des couleurs présentes dans les costumes des deux femmes est, quant à lui, toujours assez vif. La dominante bleue est rehaussée par touches de rouges, technique que nous avons déjà pu rencontrer dans l'étude des œuvres précédentes. Toyokuni III semble avoir voulu jouer sur les motifs du vêtement, ce qui explique un fond neutre. Cela permet de mettre en avant les différents éléments : fleurs, traits géométriques, ailes d'oiseau, etc.. Le costume apparaît comme étant très important dans la composition puisque c'est lui qui forme le corps de la femme. Les plis, le tombé et les replis du tissu lui donnent son poids et les formes arrondies d'une femme élégante. C'est en observant ce tissu que l'on distingue le nœud rouge de la femme. Réalisé à l'avant de son ventre, et non sur son dos, nous réalisons qu'il ne s'agit en fait pas d'une *oiran* mais d'une *geisha*. Ces femmes, encore plus luxueuses que les *oiran*, étaient les seules à porter le nœud de *kimono* à l'avant. Toyokuni III a ainsi mis en avant cette figure exceptionnelle et rare.

Les fleurs de cerisier parsèment délicatement le dessus de la composition. Elle sont le seul élément du décor. Les rameaux créent une auréole de pétales légère et rose au-dessus de la tête de la *geisha*. On trouve un rappel subtil de ces fleurs dans le bas du vêtement de la

303 (dir.) SHIMIZU Christine, 2014, p. 16.
304 *Japan : An Illustrated Encyclopedia*, 1993, p. 253.
305 *Images du Monde flottant : peintures et estampes japonaises : XVIIe-XVIIIe siècles*, 2004, p. 392.

femme. Les fleurs de cerisiers, par leur caractère éphémère, pourraient évoquer le fait que cette figure féminine est elle aussi vouée à disparaître. Sa beauté élégante, comme celle d'une grue, est un plaisir charnel et visuel de courte durée. Sa *kamuro* à ses pieds ne manque pas de le rappeler.

Figure 24

L'artiste serait Kunisada Oko, mais nous n'avons aucune confirmation de cela. Il pourrait également s'agir de Kunisada Fude. Il reste toutefois certain que l'artiste appartient à la lignée Kunisada, famille des Toyokuni et artistes du XIXe siècle.

Nous pouvons penser que l'estampe étudiée ici est une publicité pour la maison Kadomashi. Il est nettement inscrit en haut à gauche de la composition « *Shin Yoshiwara Kadomashi / Inamotoya nai Koine* » soit « *La nouvelle maison à Kadomashi / Koine à l'intérieur de cette maison particulière* ». Il s'agirait plus particulièrement d'une publicité de type *hikifuda*, réalisée pour annoncer l'ouverture d'une nouvelle maison et vanter la beauté des courtisanes s'y trouvant[306]. Les « *Shin Yoshiwara* » désignent mot à mot le nouveau quartier de Yoshiwara, reconstruit suite à l'incendie de 1657. Cette reconstruction éloigna le quartier au nord de la ville, plus loin du centre, à Asakusa[307]. Kadomashi est un quartier de Kyôto. *Koine*, la jeune femme représentée ici, semble donc être une *oiran* renommée de cette nouvelle maison populaire. Les femmes des établissements de la ville de Kyôto étaient réputées pour être « les plus belles[308]». Elle est ici accompagnée de sa *kamuro*, ce qui permet de montrer les jeunes élèves de l'école. L'institution fait alors de la publicité pour venir voir cette belle femme. Les inscriptions jointes dans le cartouche jaune n'ont malheureusement pas pu être déchiffrées. La coiffure de l'*oiran* est ici très complexe. En effet, elle est garnie de tissus formant des nœuds et de nombreuses épingles. Une seule mèche épaisse de ses longs cheveux bruns descend le long de son dos, ce qui lui apporte une certaine sensualité. Ceci permettait de dégager la nuque, afin d'en montrer la finesse. Cette partie du corps était en effet gage de qualité pour les femmes[309]. Les courtisanes gardaient généralement ce type de coiffure complexe pendant plusieurs jours[310] et ce à l'aide d'un oreiller de bois qui soulevait la nuque. Il pourrait plus précisément s'agir ici d'un *osuberakashi*, coiffure qui apparaît à la fin du XIXe siècle. En effet, on en retrouve les composantes, à savoir des cheveux noués et relevés sur l'arrière de la tête, bouffant sur les tempes et retombant dans le dos[311]. La courtisane porte plusieurs couches de tissus : plus ils sont nombreux, plus son statut est élevé[312], à l'image des

306 KOYAMA-RICHARD Brigitte, 2003, p. 49-50.
307 KOYAMA-RICHARD Brigitte, 2014, p. 32.
308 GUTH Christine, 1996, p. 29.
309 (dir.) BERQUE Augustin, 1994, p. 373.
310 MENEGAZZO Rossella, 2008, p. 305.
311 *Op. cit.*, 1994, p. 373.
312 Commentaire audio par Gisèle Lacambre de l'exposition *Estampes japonaises. Images du monde éphémère*,

épingles de cheveux. Pour ce qui est de son maquillage, nous pouvons voir qu'elle adopte la colorisation des dents en noir (voir *fig. 8*).

Bien que l'œuvre fonctionne comme une publicité pour une maison, donc d'un site intérieur, nous trouvons dans l'estampe la présence de végétaux. Nous pouvons distinguer des feuilles de bambou et de pin. Le pin, de type pin cembro, est reconnaissable par ses aiguilles longues et dressées, ainsi que par ses petites pommes de pin arrondies[313]. On pourrait voir dans la symbolique de ces deux plantes une expression de la force féminine, évoquée par le pin, ainsi que de la « vigueur d'âme de l'homme devant les difficultés de la vie[314]». Il faut avoir force et vigueur pour être et rester *oiran*. Les motifs de roseaux de l'arrière plan sont également repris sur le vêtement de la femme, ce qui crée un lien entre les différents plans de l'image et renforce sa verticalité. Les éléments végétaux forment un cadre à la figure féminine, ce qui permet de la mettre en avant. Ceci est accentué par le fait qu'ils sont de teintes sombres, contrairement au vêtement de la femme. Le tout suggère ainsi un rythme vertical, qui n'est pas sans affiner la silhouette de l'*oiran*, nuancé par des éléments plus arrondis, qui lui apportent une certaine douceur.

BNF Site Richelieu Galerie Mazarine et Crypte, Paris, 18 novembre 2008 - 15 février 2009.
313 Office National des Forêts, *Clé simplifiée de détermination des résineux*.
314 ELISSEEFF Vadime et Danielle, 1987, p. 279.

Figure 25

Kunisada Gototei (1786-1864) nous présente ici une de ses œuvres de belles femmes en exprimant toutes les caractéristiques qu'il y ajoutait soit une représentation féminine non pas idéalisée mais réaliste. La femme prend place dans son environnement quotidien et est en lien avec les changements des saisons[315].

Cette estampe, très douce, pourrait représenter une pièce théâtrale de *kabuki* de type *shosagoto*. La posture de la femme ainsi que le mouvement de son bras, faisant onduler son vêtement, nous font penser à une danse. Le lieu est assez sobre et pourrait donc être une scène. Les *shosagoto* illustrent d'ordinaire au travers de mouvements dansés la vie quotidienne ou des évènements historiques. Il ne semble pas ici s'agir d'Iwai Kumesaburo. En effet, nous ne retrouvons pas les motifs de son *mon* (*ill. 5*) mais plutôt un motif circulaire présenté selon une dynamique centrifuge et ce sur les deux épaules du personnage. Ceci nous évoque le blason d'Arashi Hinasuke III, Arashi Hinasuke IV, Arashi Hinasuke V ou Arashi Hinasuke VI (*ill. 39*), des *onnagata*. Les visages des personnages féminins représentés dans les estampes *Ukiyo-e* ne sont pas individualisés. Les artistes se référaient à un modèle spécifique issu des masques de théâtre *nô* ou *bunraku*. Il s'agit donc d'une « beauté stylisée »[316]. Bien qu'acteur masculin, le personnage joué est doté d'une grande expressivité féminine. Que ce soit dans les traits du visage ou dans le corps ainsi que dans la gestuelle, tout est fin. La danseuse pose à terre l'une de ses mains, sa main gauche, afin de se maintenir. Le reste de son corps est posé sur le sol, les cuisses refermées. Sa main droite est, quant à elle, relevée. C'est la seule partie du corps visible, à part la tête. Elle reste tout de même très succincte, puisque l'on n'en voit que les doigts. Par ce geste, la danseuse relève délicatement une partie de son vêtement, ce qui donne à la scène tout son mouvement, son dynamisme.

Les éléments végétaux représentent les seuls décors de cette estampe. Le feuillage présent derrière la femme est figuré de manière très discrète. Ceci nous a empêché de l'identifier avec certitude. Il pourrait toutefois s'agir d'un saule, symbole de prostitution en Chine[317]. La danseuse est effectivement une courtisane, nommée *Kokone*. Il semblerait que cette composition, tronc et branches, décorent un paravent tripartite (appelé *byôbu*) disposé derrière la figure féminine. Il est intéressant de noter que l'arbre a une image très stylisée.

315 LIBERTSON Herbert, NEUER Ronie et YOSHIDA Susugu, 1985, p. 329.
316 CALZA Gian Carlo, 2006, p. 17.
317 Commentaire écrit par Gisèle Lambert de l'exposition *Estampes japonaises. Images du monde éphémère*, BNF Site Richelieu Galerie Mazarine et Crypte, Paris, 18 novembre 2008 - 15 février 2009.

La pauvreté des branches de l'arrière plan est contrebalancée par la présence forte de fleurs sur le vêtement de la femme. Il s'agit d'*ayame* (iris). L'iris est en orient l'une des quatre plantes nobles avec le prunier, le bambou et le chrysanthème. Elle est de la même famille que l'orchidée et symbole de victoire. Du point de vue de sa composition végétale, la plante a la particularité d'avoir des racines fortement ancrées dans le sol. Ses tiges, raides, sont résistantes[318]. Cette plante pousse généralement dans les champs et les montagnes d'Hokkaidô à Honshû. Ceci pourrait ainsi nous indiquer le lieu d'origine de la femme. Les fleurs de l'iris éclosent généralement au début de l'été[319]. La posture assise de la femme est ainsi renforcée par la force des plantes, à la fois ancrées dans la terre mais aussi s'élevant élégamment vers le ciel.

318 WEISBERG Gabriel et WICHMANN Siegfried, 1982, p. 89.
319 *Japan : An Illustrated Encyclopedia*, 1993, p. 624.

Figure 26

Nous pouvons tout d'abord noter que cette estampe est l'une des œuvres les mieux conservées du fonds Ohya. Nous pouvons en constater le bon état aussi bien du papier que des couleurs.

Kunisada Gototei (1786-1864) illustre une nouvelle fois son savoir-faire dans la représentation de femmes.

La dame représentée ici est élégamment parée. Sa coiffure est garnie d'épingles décorées d'une grue (*tsuru*), symbole de beauté, et d'un hibou (*fukurô*[320]), symbole de chance. Ces épingles sont les seuls ornements portés par la femme japonaise[321]. Son visage est discrètement maquillé. Ceci apporte une touche claire à l'ensemble de l'œuvre, plutôt sombre. On distingue trois couleurs : le rouge, le noir et le blanc. Celles-ci sont les couleurs de base du maquillage. Le blanc servait à éclaircir le visage mais aussi le haut de la poitrine et la nuque. Il était composé d'une poudre à base de plomb ou de mercure, appelée *oshiroi*. On la diluait dans de l'eau et l'appliquait à l'aide d'une brosse douce ou bien directement avec les doigts. Le noir était, quant à lui, destiné à dessiner les sourcils, souvent rasés. On l'obtenait avec de l'encre de Chine. Cette couleur était également disposée sur les dents mais la courtisane ici représentée ne semble pas avoir la dentition teintée. Enfin, le rouge permettait de mettre en valeur la blancheur du visage mais aussi de coloriser les lèvres et parfois les ongles. Il s'agissait d'une poudre (le *beni*) faite de safran bâtard[322] ou de fleur de carthame[323]. Son vêtement, aux tonalités assez pâles, est vivifié par une touche de rouge, présente dans un tissu intérieur. Le vêtement traditionnel japonais est de gamme gris foncé, variant du noir au bleu indigo. La touche rouge permet de créer un phénomène optique faisant contraste. À ce sujet, Ernest Chesneau (historien et critique d'art) explique, suite à l'Exposition Universelle de 1878 : « Un centimètre carré de bleu turquoise sur une large surface brun modéré, acquerra une valeur et une finesse telles qu'à dix pas cette touche paraîtra bleu et transparente. Quintuplez cette surface, non seulement elle semblera terne et louche, mais elle ferra paraître lourd et froid le ton brun chaud qui l'entoure »[324]. Tout réside dans la subtilité des couleurs.

320 *Japan : An Illustrated Encyclopedia*, 1993, p. 1 175.
321 KOYAMA-RICHARD Brigitte, 2014, p. 40.
322 *Ibid.*, p. 38-40.
323 *Ibid.*, p. 118.
324 CHESNEAU Ernest, janvier-décembre 1878, p. 848-849.

Les motifs de pointillés qui le parsèment permettent d'attirer l'œil du spectateur sur le sujet de l'œuvre : la *dame devant le lampion*. La femme représentée ici correspond au canon de l'époque. En effet, le visage idéal était le suivant : forme ovale, yeux en amande, nez droit et arrondi et bouche très petite[325]. Nul doute que cette courtisane ait été choisie pour sa beauté. Ses pieds nus ajoutent une certaine sensualité à la scène. Le paysage nocturne présent derrière la femme représente un port. Au premier plan, partiellement camouflé par la rambarde de la terrasse, nous pouvons constater la présence de maisons de pêcheurs. La pêche représente la deuxième activité majeure au Japon, avec l'agriculture[326]. Nous trouvons ensuite une plage, la mer et des bateaux. Tout au fond se dresse majestueusement le Mont Fuji. Ce volcan est la montagne la plus haute du Japon (pour une hauteur de 4 700 mètres)[327]. On peut l'observer depuis la capitale, Edo. Nous nous trouvons donc dans cette ville. Les Japonais vouent ainsi un immense respect pour ce mont. Cette vénération est dû aussi bien au danger que représente ce volcan, qu'à sa beauté[328].

Nous trouvons dans cette composition seulement des pins mélèze. Placés en contre-bas de la terrasse où se situe la femme, il semblerait que ces arbres servent à distinguer l'espace urbain extérieur de la maison de l'espace intérieur de celle-ci. Le pin est généralement qualifié d'arbre viril, rigide et masculin. Ceci pourrait ainsi marquer le contraste entre la femme et le lieu extérieur. Il s'agit d'une courtisane, dame d'intérieur et symbole de beauté. Même si l'ensemble du papier est harmonisé par des teintes bleues, qui donnent l'atmosphère d'une nuit, on constate un fort décalage entre son mode de vie et celui de la pêche qui l'environne. Le paysage qui est en arrière plan est d'ailleurs représenté de façon très contemporaine. La mer ainsi que la forêt qui lui succèdent sont très stylisées, figurées par des taches colorées, abstraites et mouvantes. L'estampe semble se composer de deux dynamiques : une horizontale, adoptée par tous les éléments de l'arrière plan, et une verticale, réservée à la figure féminine et à celle de la montagne sacrée. Ainsi, la femme est mise en avant et également placée en parallèle à la montagne, presque comparée au même plan.

325 KOYAMA-RICHARD Brigitte, 2014, p. 40.
326 Voir FREDERIC Louis, *Le Japon. Dictionnaire et civilisation*, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 894.
327 GONSE Louis, 2004, p. 90.
328 FREDERIC Louis, 1996, p. 236.

Figure 27

Kunisada Gototei (1786-1864), avec *Femme devant le pin*, reprend une composition similaire à la *fig. 26* précédente, *Une dame devant le lampion*.

La femme, supposée être une courtisane, serait en réalité un acteur. Toutefois, elle ne présente pas la marque des *onnagata* sur son front, ce qui est assez étrange. L'indication qui nous fait penser à un acteur est le motif disposé sur chacune de ses deux épaules : une couronne de laurier. Ceci nous réfère au *mon* d'Otani Hiroji (*ill. 40*). Nous sommes alors entre *bijin-e* et *yakuza-e*. Disposé dans sa ceinture, on trouve une petit sac à main destiné à contenir de la monnaie et des billets. Tout-à-fait à l'arrière plan du jardin se trouve une marche de pierre qui marque, traditionnellement, l'entrée d'une maison. Ceci suggère donc un autre espace plus large que celui délimité par le papier. Les pierres et rochers, qui occupent tout l'arrière plan dans le jardin, permettent de ne pas « attirer la colère des esprits malveillants » si ces derniers sont bien placés, selon le respect des points cardinaux[329]. Ce type de dalles plates étaient également disposées dans le jardin japonais afin de composer une allée qui permettait un déplacement dans l'espace. Ces dalles sont le symbole de l'archipel nippon. Elle sont l'image des différentes îles, réparties dans la mer[330]. Elle permettent de rythmer le fond de la composition. Bien que fortement abimée (taches, insectes, brunissement, décoloration, etc.), l'estampe présente les couleurs courantes aux œuvres de l'artiste : le rouge et le bleu. Cette fois-ci, c'est le bleu, et non le rouge, qui dynamise l'image. L'ensemble de la composition est en effet dominé par des teintes brunes et rouges. Le haut du vêtement de la femme, de couleur bleu, procure à la scène un dynamisme. Ce bleu se poursuit sur le bas du *kimono* par un dégradé subtil. La fin de l'habit, blanc, reprend au travers de motifs ressemblants à des cristaux, le bleu initial. La femme est légèrement recroquevillée sur elle-même. Elle semble ainsi se cacher, ou fuir quelque chose ou quelqu'un. Elle pourrait même être en train de courir, ses deux pieds étant dirigés vers la gauche. Son buste, tourné vers l'arrière, suggère qu'elle se retourne pour regarder derrière soi. Son regard, porté sur la droite de l'image, suggère, quant à lui, qu'elle surveille cette autre entité. L'œuvre serait donc la partie gauche d'un diptyque. Ceci semble possible, puisque nous pouvons observer sur le bord droit de la feuille des taches de papier adhésif, sans doute utilisé pour attacher l'autre partie de l'œuvre.

329 MENEGAZZO Rossella, 2008, p. 254.
330 WEISBERG Gabriel et WICHMANN Siegfried, 1982, p. 374.

La femme est encadrée par deux pins mélèze, visiblement de grande taille. La branche de gauche apporte du poids à la femme qui est déjà ancrée dans le sol. Les pins ne semblent pas avoir un rapport symbolique avec la femme. Ils pourraient cependant en avoir un avec le second personnage suggéré. Le reste du jardin n'est parsemé que de petites touffes d'herbe. Il semble aride, sec, ce qui accentue l'effet de danger. Seules quelques fleurs aux coloris très pâles réparties sur la ceinture du *kimono* du personnage apportent une petite douceur à l'ensemble. Mais celle-ci semble se noyer dans le reste de la composition.

Figure 28

Kunisada Gototei (1786-1864) nous offre une nouvelle composition où la figure féminine, dans toute sa fragilité, est le thème central.

Un cartouche circulaire, mis en valeur pas sa disposition centrale, nous donne le titre de l'œuvre : « *Haru / Ame / Fukei* » que l'on pourrait développer (d'après le titre déjà noté dans le cartel de l'œuvre) en « *Paysage d'une pluie printanière* ». La femme observe donc la pluie tomber, un jour de printemps, tout en jouant du *koto* (instrument traditionnel japonais). Il s'agirait particulièrement de la saison des pluies ou *nyubai* (fin du mois de juin-première quinzaine du mois de juillet) où il pleut « presque tout les deux jours »[331]. Un lien subtil entre l'extérieur et l'intérieur de la composition se crée alors puisque le son de la pluie tombante peut inspirer la joueuse de *koto*. L'esprit musical de la scène est donc à la fois évoqué par la pluie et l'instrument. Ici, il s'agit d'un *koto* à treize cordes, particulièrement apprécié par l'aristocratie. Les *koto* à six cordes sont, quant eux, destinés à célébrer le culte shintô[332]. Le spectateur s'imagine lui-même le son ambiant du moment. La scène est d'autant plus subtile et poétique que la femme joue à quatre mains, avec un enfant. Nous ne distinguons presque pas ce second personnage, tant il se confond avec les habits du personnage féminin. Peut-être s'agit-il d'une leçon ? Ou tout simplement d'une distraction entre mère et enfant. Nous nous trouvons dans un milieu de classe sociale élevée, puisque l'enfant apprend la musique. De plus, beaucoup d'objets fins décorent la pièce. À l'avant est disposée une petite boîte pouvant contenir toute sorte d'objets. À l'arrière, nous distinguons la partie d'un paravent peint. Il représente un paysage de bord d'eau. Le paravent décoré d'un paysage était, dans les maisons japonaises, disposé afin d'isoler les pièces du vent mais aussi des regards[333]. Cet objet crée un arrière-plan à l'image, ce qui isole la femme à l'avant-plan. Il pourrait s'agir d'un paravent mettant en scène un site de la capitale, Edo, sous une vue aérienne[334]. La pluie a une symbolique toute particulière pour les Japonais, puisque des rituels lui sont consacrés. Ces rituels sont réalisés pour la bonne production en agriculture mais aussi pour nettoyer les objets et corps qui auraient pu être souillés par le mal[335]. L'image a donc également une portée symbolique et religieuse.

331 OHYA Zensetsou, 1959, p. 20.
332 (dir.) BERQUE Augustin, 1994, p. 343.
333 ELISSEEFF Danielle et Vadime, 1980, p. 221.
334 (dir.) SHIMIZU Christine, 2014, p. 16.
335 *Japan : An Illustrated Encyclopedia*, 1993, p. 1 245.

La végétation de cette composition n'est presque pas visible. Elle se réduit à quelques rameaux de cerisier, disposés à l'extérieur de la pièce. Seules quelques taches légèrement colorées de rose pâle figurent des fleurs à peine poussées. Nous nous trouvons donc au tout début du printemps. Le fait que ces fleurs ne soient qu'à peine visibles renforce la fragilité de la scène, celle d'une mère et de son enfant. Les branches pointues semblent elles aussi agressives. La femme qui regarde la pluie tomber derrière son épaule est comme apeurée, la bouche entre-ouverte, les yeux vifs. Peut-être une tempête s'annonce-t-elle ? Un écho de force est toutefois suggéré au travers du décor du vêtement de la mère. Celui-ci se compose de fleurs de cerisiers de grande taille, cette fois-ci écloses. Elles évoquent ainsi celles de l'arbre à l'extérieur. Comme un avant et un après. La tempête va elle aussi passer. Ce n'est qu'une question de temps.

Figure 29

Notre étude se centre de nouveau sur une œuvre de Kunisada Gototei, né en 1786 et décédé en 1864. Les teintes et le style sont semblables à ceux de la *fig. 27* et de la *fig. 28* précédentes.

Le fait d'aller voir les fleurs de cerisier au printemps dans un parc est une fête courante, à cette période de l'année, au Japon. Ce moment, appelé *hanami*, a lieu selon des dates traditionnellement fixées par les religions, au printemps[336]. L'*hanami* est la fête shintô la plus célèbre, et ce encore aujourd'hui. C'est l'occasion de se retrouver sous les arbres en fleurs pour pique-niquer, chanter ou danser. Ce moment est pour les Japonais le symbole de la « vie éphémère », de la « fragilité du temps »[337]. Cette fête se popularise à l'époque d'Edo[338] qui est aussi le moment d'implantation de cerisiers sur différents sites tout comme celui de création de nouvelles espèces. La fête se popularise et s'urbanise à cette époque[339]. Nous pouvons constater la présence majeure de femmes et d'enfants, ce qui explique le choix de cette œuvre pour notre étude. Il s'agit d'une représentation de la figure féminine dans son quotidien, parmi les siens : sa famille et ses amis. Cela en fait une composition moderne. On pourrait la classer parmi les estampes de type *kizewa* (représentation de la vie quotidienne à l'époque d'Edo)[340]. Beaucoup de personnages sont présents, on en compte pas moins de vingt. De plus, il semblerait que cette feuille ne soit que la partie droite d'un diptyque, ou peut-être d'une œuvre encore plus importante. Ceci est suggéré par des traces de colle, sur le bord gauche du papier. Nous pouvons donc imaginer qu'encore beaucoup d'autres personnages sont présents. Les personnages descendent le vallon dans une bonne humeur ambiante. On entend le bruit des discussions, les rires, l'agitation. Certains portent même un masque pour ajouter un aspect théâtral à la fête.

Symboliquement, le fait d'aller voir les cerisiers en fleurs permet de rappeler l'impermanence des choses (*mujô*)[341] et ainsi le lien subtil créé entre homme et nature, tous deux voués à mourir. L'*hanami* est donc un rituel qui vise à harmoniser culture et nature[342]. C'est pour cela que dans l'estampe, les arbres et les personnages sont liés dans une unité

336 FREDERIC Louis, 1996, p. 334.
337 DELAY Nelly, 2004, p. 17.
338 *Op. cit.*, 1996, p. 334.
339 (dir.) BONNIN Philippe, MASATSUGU Nishida et SHIGEMI Inaga, 2014, p. 162.
340 ELISSEEFF Vadime et Danielle, 1987, p. 330.
341 *Op. cit.*, 2014, p. 162.
342 *Ibid.*, p. 164.

d'ensemble. Aucun n'est plus dense que l'autre et aucun ne prend le dessus sur son pendant. Les fleurs de cerisiers sont suggérées de façon très subtiles. Les arbres se déploient en un rameau dense, fleuri, qui crée une tache rosée. Les fleurs, elles, sont dessinées à quelques endroits par l'ajout de taches d'un rose plus foncé, qui représentent les pétales, ainsi que par quelques feuilles vertes. Le tout est très doux, très pâle, l'atmosphère sereine. Les couleurs sont reprises dans celles des vêtements ce qui accentue l'harmonie. Le fait que les arbres soient positionnés sur les bords droit et gauche ainsi que sur la partie supérieure uniquement, permettent de créer un cadre aux personnages. Ces derniers semblent alors jaillir de la floraison dense des arbres environnants.

Figure 30

La dernière estampe étudiée du Carton 3 a de nouveau été réalisée par Kunisada Gototei (1786-1864).

La maison représentée porterait le nom d' « *Hiraiwa*[...] ». La fin de l'enseigne disposée à l'entrée n'est malheureusement pas visible. Peut-être y a-t-il une seconde partie à droite de ce papier ? Il s'agit d'une maison de thé pour voyageurs. Les personnes représentées sont une courtisane accompagnée de ses servantes et d'une petite fille, élève-courtisane. Le fait qu'elles se postent toutes devant l'entrée de la maison pourrait indiquer qu'un hôte vient de quitter les lieux. Ceci est généralement d'usage pour les personnages masculins d'importance, ayant eu recours aux services de la courtisane[343]. L'estampe évoque en une seule image un avant et un après, donc une temporalité. Les femmes sont vêtues de façon assez sobre. Leurs costumes sont peu décorés. Peut-être s'agit-il d'un village de campagne ? La rue semble toutefois un peu agitée, vers le fond. On distingue également une petite palissade, mise en place pour délimiter un jardin. Le sujet majeur reste toutefois bien la maison de thé. Son architecture, massive et faite de bois, est nettement mise en valeur. Tous les éléments de la composition sont également centrés sur l'avant de la feuille, ce qui renforce l'intérêt sur la maison de thé. La partie supérieure gauche de la feuille n'a en effet même pas été colorisée. Seul un dégradé de bleu, réalisé sur une surface assez réduite, laisse suggérer que le ciel continue sur tout le reste de la partie supérieure. Ceci est ingénieux. L'œuvre nous introduit alors dans un quartier type des villes de l'époque d'Edo.

La végétation est, bien que nous nous trouvons dans une ville, assez riche. Elle semble faire corps avec les différents éléments architecturaux. Nous trouvons plusieurs types d'arbre : un ginkgo biloba, peut-être un bouleau, deux pins mélèze et un pin weymouth. La majeure partie des arbres se trouve sur la partie centrale de la composition, là où une palissade semble délimiter un jardin. Peut-être s'agit-il même d'un parc ? Un seul rameau est disposé à l'avant de la composition. Il s'agit d'un rameau de pin mélèze. Ce dernier ferme la composition avant la poursuite de la perspective du toit de la maison de thé, dans le coin supérieur droit de la feuille. Cette branche permet également de cloisonner la scène dans un espace plus intimiste. L'œil du spectateur a un élément à franchir avant de rentrer dans la composition.

343 BALCOU Françoise, 1998, p. 112.

Étudier la thématique de la femme dans l'estampe japonaise nous a permis d'aborder le second sujet majeur des artistes de l'*Ukiyo-e*. L'œuvre de Toyokuni apparaît ainsi plus variée et donc plus riche, ce qui renforce son statut d'artiste phare de l'estampe japonaise. Son style, dans ces œuvres plus tardives, est plus moderne. Nous sommes à l'entrée de l'ère Meiji. Les couleurs sont alors plus vives, les scènes aérées et le sujet mis en avant sur un fond neutre ou un paysage en profondeur.

En ce qui concerne le traitement de la figure, nous avions vu la femme en tant que personnage du théâtre *kabuki*. Ici, nous sommes un peu plus entrés dans son intimité en explorant la femme de la vie quotidienne et la femme en tant que Beauté. Le sujet de la figure féminine semble ainsi offrir une multitude de possibilités de scènes.

Le feuillage apparaît comme un décor à la scène représentée. Les liens sont pour la plupart du temps créés par un jeu de couleurs et de formes. Les rameaux sont un peu plus discrets que ceux que nous avions pu rencontrer précédemment et la figure de l'arbre dans son entière posture apparaît. Ceci permet de placer la scène dans un espace qui est ici plus urbain. L'arbre vient alors s'adjoindre à la figure féminine afin d'apporter sens et sensibilité.

4- CARTON 4 :

Le quatrième groupe d'œuvres composé pour le fonds Ohya est le Carton 4. Nommé « Kunimaru – Kunikane n° 255 à 334 », il rassemble les estampes de cinq artistes : Kunikane, Kuniyoshi, Kunimasa, Kunimaru et Kunimori.

Les thèmes représentés aux travers de leurs réalisations sont semblables à ceux évoqués aux cours des présentations des cartons précédents :

- (*E-hon*) Les séries de textes illustrés, représentant *samurai* ou encore devinettes, sont au nombre de 46. Ce groupe conséquent est le travail de seulement deux artistes : Kuniyoshi et Kunikane.

- (*Yakusha-e*) Les représentations de pièces théâtrales et d'éléments du *kabuki* restent un ensemble majeur dans le fonds avec 41 œuvres rassemblées dans ce carton. Ce travail est une nouvelle fois l'œuvre de Kuniyoshi et de Kunikane.

- (*Bijin-e*) Pour ce qui est des figures féminines, 17 estampes ont été répertoriées. On doit ces œuvres à Kunikane, Kuniyoshi, Kunimasa et Kunimaru.

- (*Koyomi-e*) Nous pouvons également mentionner les illustrations des saisons puisque 6 sont présentes dans le carton. Kunikane et Kuniyoshi sont une nouvelle fois les auteurs de ces œuvres.

- Les scènes de la vie quotidienne (cirque, pêche, jeu, canot ou encore sport) sont elles aussi représentées au travers des estampes. Les artistes Kunikane et Kuniyoshi fournissent ainsi 4 œuvres pour ce thème.

- (*Musha-e*) En ce qui concerne les représentations de *samurai*, 3 estampes ont été ici rassemblées. Toutes sont des réalisations de Kuniyoshi.

- (*Meisho-e*) Nous trouvons également des scènes urbaines ou de lieux renommés (à l'exemple de Tôkyô). Un total de 3 estampes, toujours de Kuniyoshi et de Kunikane, est présent.

- Un nouveau groupe centré sur les parodies a ici été formé. On y trouve par exemple la mise en avant des bonnes conduites, opposées aux mauvaises. Un ensemble de 3 œuvres réalisées de nouveau par Kuniyoshi et Kunikane a ainsi été établi.

- Œuvres plus modernes, les publicités, pour le maquillage, par exemple, sont au nombre de 2. Celles-ci ont essentiellement été réalisées par Kuniyoshi.

- (*Kodomo-e*) Enfin, 1 jeu de l'oie, œuvre de Kunikane.

Le Carton 4 regroupe donc un ensemble de 126 estampes. En regard de la liste établie ci-dessus, il apparaît que celui-ci rassemble avant tout des œuvres de Kunikane et de Kuniyoshi. Leur travail s'illustre surtout au travers d'œuvres littéraires, illustrations de textes ou de représentations théâtrales. Notre choix d'étude s'est donc majoritairement porté pour ce quatrième carton sur l'œuvre de ces deux artistes, Kuniyoshi (*ill. 42*) et Kunikane, mais avant tout sur le travail du second. Nous étudierons également une réalisation de Kunimasa (*ill. 43*). Les thèmes étudiés resteront variés puisque nous serons aussi bien face à des représentations de *samurai*, de courtisanes, qu'à des scènes de *kabuki* ou de la vie quotidienne. Notre problématique sera plutôt centrée sur la mise en avant d'un travail plastique autre à l'entrée et durant l'ère Meiji, ce que nous avions déjà pu évoquer au travers de l'étude du Carton 3. Ici, nous ne serons plus dans un moment de transition entre Edo et Meiji, mais dans une nouvelle ère où la création picturale se verra être plus moderne.

L'époque Meiji ne se voit non pas seulement être une nouvelle ère politique, mais aussi une nouvelle ère pour l'art de l'estampe japonaise. Après la Restauration de 1868, le pays va, sous l'influence de l'occident, modifier son art. Se développent notamment les estampes de lieux renommés, appelées *meisho-e*. Elles concernent les lieux d'intérêt, quels qu'ils soient (pèlerinage, cortège, etc.). Ceci permettait aux voyageurs d'emporter avec eux un souvenir de leur excursion. Par la suite, l'estampe de paysage, *fukei-e*, connaîtra une grande popularité[344]. On retiendra avant tout les artistes Hokusai et Hiroshige. On commença également à représenter des thèmes inspirés par les Occidentaux (vêtements, coutumes, etc.) ainsi que des sujets d'actualité[345]. Les estampes servirent ainsi à montrer l'évolution de la civilisation à Edo. On représentait les guerres, les catastrophes, etc.. Ces estampes furent nommées « *nishiki-e shinbun* » soit « estampes-journal » et étaient destinées à illustrer les journaux[346]. Ceci favorisa l'ouverture du Japon sur l'étranger, puisque les œuvres en montraient une image[347]. Plastiquement, ce moment est marqué par l'intégration de nouvelles et nombreuses couleurs chimiques (à l'aniline[348]) beaucoup plus vives. Petit à petit, l'estampe japonaise perdra de sa force, avec l'influence de l'occident grandissant.

344 Voir SCHLOMBS Adele, *Hiroshige 1797-1858. Le maître des estampes ukiyo-e*, Paris, Taschen, 2012, p. 6-21.
345 NOGUCHI Sawako, 2002, p. 8.
346 HAJEK Lubor, 1976, p. 26.
347 KOYAMA-RICHARD Brigitte, 2003, p. 120.
348 *Op. cit.*, 2002, p. 8.

Figure 31

Kuniyoshi, nommé Utagawa Kuniyoshi (1798-1861), est le dernier élève de Toyokuni I (1769-1825). Il était doué d'une forte connaissance de la couleur et du dessin. Contrairement à certains autres artistes de l'*Ukiyo-e*, Kuniyoshi était intéressé par la représentation du « passé héroïque du Japon ». Il reste ainsi l'un des grands maîtres des estampes historiques et légendaires[349]. C'est ce dont nous témoigne cette œuvre.

« *Taiheiki* » désigne un livre d'histoire. Ici, comme nous l'indique le cartouche orangé, il s'agit plus particulièrement du livre « *Eiyude* ». L'estampe fait donc partie d'une série de textes illustrés. *Taiheiki* est, littéralement, le « *Récit de la grande paix* ». Rédigé vers 1370, il s'agit d'une « chronique historique relatant la fin de l'âge de Kamakura et le début de l'époque des Dynasties du Sud et du Nord » (l'époque de Kamakura se termine en 1333[350] par la victoire du *shôgun* Ashikaga[351]). On attribue ce texte à un moine nommé Kojima (décédé en 1374)[352]. Le sujet de la représentation est le *samurai* figuré. Son nom, « *Sasai Uku Masanao* », ainsi que son prénom, malheureusement non compréhensible pour nous, sont inscrits au début du texte, sur la droite. Y sont également renseignés son niveau de *bushi* (homme d'arme qui applique le *bushido*, éthique du *samurai*[353]) : médium. Les différences établies entre les niveaux de *bushi* étaient aussi fortes que celles présentes entre les niveaux sociaux. Elles dépendaient beaucoup de leur revenu[354]. Le *bushi* n'est pas exactement un *samurai*. En effet, il s'agit d'un guerrier ayant perdu les privilèges du *samurai* originel : le port du *daishô*. Ces guerriers représentent les derniers hommes d'arme traditionnels avant l'instauration d'une armée à l'occidentale, en 1868[355]. Au début du XVIIIe siècle ils passèrent de la classe sociale la plus élevée de la société japonaise à la plus appauvrie[356]. L'œuvre a donc été réalisée en son honneur. Les estampes de guerriers, les *musha-e*, se développent au cours de l'époque d'Edo et plus particulièrement au cours du XIXe siècle. Les artistes aimaient représenter les personnages dans des positions complexes, tel que c'est le cas ici. Comme il

349 LIBERTSON Herbert, NEUER Ronie et YOSHIDA Susugu, 1985, p. 42.
350 ELISSEEFF Danielle, 2001, p. 83.
351 SCHLOMBS Adele, 2012, p. 72.
352 ELISSEEFF Vadime et Danielle, 1987, p. 476.
353 Ou « Voie du guerrier » qui permettait d'instaurer un code d'honneur afin de régler les relations entre les membres d'un même clan (DELAY Nelly, 1998, p. 67). Le *bushi* devait ainsi une totale loyauté à son maître (ESMEIN Jean, HERAIL Francine, MACE François, NINOMIYA Hiroyuki et SOUYRI Pierre, 1990, p. 369).
354 MACE François et Mieko, 2006, p. 83.
355 MENEGAZZO Rossella, 2008, p. 162.
356 MURASE Miyeko, 1996, p. 352.

était interdit de représenter des guerriers contemporains, les artistes tiraient leurs sujets des grandes épopées anciennes[357]. Le guerrier aurait ainsi réalisé une chose importante. Cet exploit est narré au sein du texte qui occupe tout la partie centrale de la composition et qui forme un cadre à la figure : ce *samurai* aurait habité Ieisai, une montagne de Kyôto, résidence de beaucoup d'autres *samurai* de l'époque. Sa force lui est ensuite vantée. Nous n'en savons malheureusement pas plus. Ce type de référence, qui s'immisce dans le texte et crée un contour au personnage, fait de l'estampe un art à la fois populaire et de haut rang. Ces allusions littéraires permettaient au peuple de se cultiver[358]. Son costume est composé d'une armure ainsi que d'un long tissu qui la recouvre. Sur celui-ci, de couleur vive rouge, est dessiné un dragon, symbole de force. Un regroupement de plumes vient finir la décoration de sa parure. L'armure représentée correspond au type de vêtement de guerre établi à partir de la seconde moitié du XVIe siècle et qui sera porté jusqu'à la fin de l'époque d'Edo. Il s'agit d'une *tôsei gusoku*. Elle est composée d'une « cuirasse formée de deux (*nimaidô*) ou cinq (*gomaidô*) sections[359]». Ces cuirasses sont des plaques de fer pleines ou lacées. Ici, le *samurai* porte le second type d'armure, appelé *mogamidô*. Afin de protéger les manches et les tibias, l'armure se prolongeait de protections (*kote*) en cottes de maille doublées de soie pour les bras, tandis que les jambières (*suneate*) étaient formées de plaques de fer bombées et jointes entre elles. Elles étaient elles aussi doublées de soie, de même coloris que pour les bras[360]. La couleur du ruban permettait d'indiquer l'appartenance à tel ou tel clan[361]. L'ensemble avait aussi bien pour but de protéger le guerrier que d'impressionner l'adversaire[362]. Malgré tous ces éléments qui permettent d'évoquer le statut de guerrier, cet homme pourrait être un *rônin* comme un *bushi* sans maître. Sans seigneur, une fois celui-ci décédé ou lorsqu'il a perdu son fief, le guerrier n'a plus aucun revenu. Il redescend ainsi en bas de l'échelle de l'aristocratie guerrière et perd ses privilèges. Beaucoup deviennent alors maîtres d'armes, maîtres d'écoles, marchands ou d'autres encore bandits[363]. L'homme représenté ici appartient sans doute au dernier groupe.

L'arbre ici présent intervient comme un élément décoratif qui complète également la composition. Le rameau de pin mélèze, disposé dans l'angle supérieur gauche, termine le mouvement en demi cercle qui commence au bas droit de la feuille. Le *samurai* semble être positionné sur le tronc de l'arbre (ou est-ce un rocher ?). Ce dernier semble rigide, solide et fort. Ceci renforce la puissance liée au personnage : celle d'un guerrier.

357 KOYAMA-RICHARD Brigitte, 2014, p. 96.
358 CALZA Gian Carlo, 2006, p. 20.
359 SHIMIZU Christine, 1997, p. 268.
360 *Ibid.*, p. 267-268.
361 Documentaire-fiction *Les Samourais*, Arte, diffusé le 25 janvier 2014, 52 min 42s.
362 DELAY Nelly, 1998, p. 71.
363 MACE François et Mieko, 2006, p. 84-85.

Figure 32

Il s'agit ici de Kunikane, plus précisément de Kunikane Toyohara (?-1912), ancien élève de Toyokuni III. Il réalisait donc des estampes d'acteurs et de courtisanes d'après le style de l'École d'Utagawa. Il dessinait également des œuvres sur les mœurs à la cour du *shôgun*, comme celle-ci. Le cartouche en gauche et en bas du papier gauche du triptyque nous informe sur le peintre. En effet, nous y trouvons à la fois l'adresse de celui-ci, « Ue no » (quartier de la ville de Tôkyô) ainsi qu'un numéro, le « 88 », adjoint à la mention « peinture ». Cela nous indique que le tirage est le 88ème.

Cette estampe a été réalisée en collaboration avec Kyôsai (1831-1889). Kunikane réalisa le premier et le second plans tandis que Kyôsai se concentra sur l'arrière plan dans un style très occidental[364]. Ce type de collaboration artistique n'était pas exceptionnelle à l'époque Meiji, d'autant plus que Kunikane et Kyôsai étaient dans les années 1870 les deux plus grands graveurs du Japon[365].

Un cartouche présenté comme un rouleau de papier déplié nous présente le titre de l'œuvre : « *Sanbichi / Igachi Genji / Naka* ». Cela signifierait « *L'histoire du pont Sanbichi publiée dans l'Igachi Genji* ». Il pourrait s'agir d'une parodie du roman du *Genji*. Le pont Sanbichi fût construit à l'arrière du palais impérial, à Tôkyô. Il avait la particularité d'être de style occidental[366]. Chacune des parties de cette estampe comporte un petit cartouche avec les *kanji* du mot « sculpter » et « argent ». Peut-être s'agit-il du cartouche de l'imprimeur ? Cette hypothèse est d'autant plus plausible qu'aucun autre type de cartouche n'est présent dans l'œuvre. Ceci est sans doute dû au fait qu'il s'agit d'une estampe représentant l'empereur, probablement le dernier des empereurs encore non occidentalisé. Il porte non pas le costume militaire occidental mais le vêtement traditionnel japonais. Il pourrait donc s'agir de Kômei (1831-1866)[367]. Ainsi, aucune censure n'a été mise en place, puisqu'il s'agit d'un sujet officiel. L'éditeur ne pose pas non plus sa marque puisqu'il n'avait sans doute pas la possibilité de réaliser sa « publicité » sur ce type d'estampe. La scène représente l'empereur accompagné de femmes, pour la plupart des servantes. Politiquement, l'empereur n'avait que peu de pouvoir. En effet, le *bakufu* ne laissait pas intervenir la cour dans les affaires politiques. Il n'avait d'influence que dans la maîtrise du temps (calendrier et noms des ères) et la hiérarchie

364 http://www.myjapanesehanga.com.
365 *Ibid.*
366 *Ibid.*
367 (dir.) BERQUE Augustin, 1994, p. 168.

sociale[368]. Sa coupe de cheveux, faite d'un « toupet sur le dessus de la tête » était typique et utilisée afin de faciliter le port du bonnet de cour[369], que l'on trouve à ses pieds, porté par une jeune femme. Il s'agit ici précisément d'un *usubitai*, réservé aux empereurs[370]. À sa droite se trouve une femme et, à sa gauche, un homme. Les cheveux de ce dernier, courts et rasés, indiquent qu'il est majeur (environ 14 ans). Les autres femmes qui se déploient autour de ces deux personnages sont en train de cueillir des branchages de pin. Traditionnellement, on déposait sur la porte de la maison une branche de pin à l'occasion du Nouvel An (c'est le *kado matsu*[371]). Cette fête se préparait longtemps à l'avance[372]. Les femmes sont donc peut-être déjà dans les préparatifs de l'évènement. Le pont, objet majeur de la composition, amène une touche contemporaine à l'œuvre. Au cours de l'époque d'Edo, la figure du pont perd sa force spirituelle (lieu de passage des divinités) pour une symbolique plus commune. Considéré comme le moyen de voyager, le pied du pont est aussi un lieu propice à la promenade afin d'apprécier la fraîcheur de l'eau en été, mais aussi pour apprécier les feux d'artifice[373]. Les personnages présents ici pourraient donc s'être installés lors d'une après-midi d'été.

Le pont est en lui-même un élément qui lie l'homme et la nature. Il se doit d'être, pour les Japonais, un élément permettant d'amener l'homme dans le paysage de manière fluide. En aucun cas les ponts ne doivent s'imposer au paysage. Représenter un pont dans une estampe devait donc être fait de façon à ce que l'objet architectural s'intègre parfaitement à la composition. Le pont permet, par son architecture, d'offrir un second cadre visuel dans l'image. C'était également une manière pour les artistes graveurs de rendre hommage aux réalisations de leurs confrères architectes[374]. Comme nous l'avons déjà évoqué précédemment, les femmes cueillent des branches de pin cembro et les disposent dans un panier afin de les emporter près de l'empereur. Ceci se fait dans la bonne humeur, comme nous le laisse imaginer la figure de la femme, dans la partie centrale du triptyque, qui porte sa main à sa bouche afin de camoufler son rire. Cette activité est visiblement d'un grand intérêt puisque les aristocrates, positionnés sur le tapis, portent tous leur attention sur cette cueillette. Les arbres en arrière plan sont également des pins, mais de type weymouth. Ces arbres sont juste esquissés et créent une ligne à l'arrière plan qui délimite le regard. Cela permet également de créer un rapport entre le premier et le second plans. De lier l'homme à son environnement.

368 MACE François et Mieko, 2006, p. 102.
369 (dir.) BERQUE Augustin, 1994, p. 372.
370 PAPINOT Edmond, 1906, p. 288.
371 *Op. cit.*, 2006, p. 139.
372 KOYAMA-RICHARD Brigitte, 2014, p. 84.
373 (dir.) BONNIN Philippe, MASATSUGU Nishida et SHIGEMI Inaga, 2014, p. 167.
374 WEISBERG Gabriel et WICHMANN Siegfried, 1982, p. 144-145.

Figure 33

Cette estampe, anciennement incomplète, a été recomposée par nos soins. En effet, nous avons retrouvé la partie manquante du triptyque, la partie droite, lors de nos recherches.

Kunikane Toyohara (?-1912) réalisait notamment des estampes d'acteurs et de courtisanes. Cette estampe est ainsi un condensé des sujets abordés par le peintre, regroupant à la fois théâtre sur les mœurs à la cours du *shôgun* et belle femme.

La fête des cerisiers en fleurs, ou *hanamichi*, est un thème courant que nous avons déjà pu rencontrer à deux reprises dans les estampes étudiées précédemment. Ils 'agit donc d'une *sewamono*. C'est le cartouche rouge qui nous précise le sujet au travers d'un titre descriptif : « *Fukiage Oniwa Hanami no ba* », à traduire par « *La fête des fleurs de cerisiers* ». Un second cartouche, disposé à gauche du triptyque, nous précise la date et l'éditeur de l'œuvre. Il y est inscrit : « Imprimé en l'an 24 de l'ère Meiji puis diffusé la même année par Sawa Fujyu Jirô ». L'œuvre daterait alors de l'année 1891, et non de 1831. Le premier acteur représenté dans cette œuvre est Bando Hikosaburô III. Son *mon* (*ill. 46.2*) est suggéré de manière très discrète et subtile, dans la pointe de son épingle métallique, faite d'un quadrillage. Son rôle est celui d'une vieille servante appelée Osono. L'acteur Ichikawa Gonjyuro interprète le personnage de Rôjyo (et non « Rujo »), une vielle dame. Ichikawa Danjyurô (*ill. 14*), présent à gauche de l'œuvre, est un acteur dont la lignée subsiste toujours aujourd'hui, sous le même nom qu'à l'époque. Il s'agirait ici d'Ichikawa Danjyuro IX (1839-1903) caractérisé par un jeu spécialement intériorisé[375]. Kasuga no Tsubone (1579-1643[376]), le personnage qu'il incarne ici, est la gouvernante du second *shôgun* Tokugawa : Hidetada (à la tête du shôgunat de 1605 à 1623[377])[378]. Les costumes de ces personnages sont très richement décorés. On trouve plusieurs couches de tissus colorés. Dans le *kabuki*, les costumes étaient souvent faits de tissu assez rare et luxueux comme le satin de soie, le crêpe de soie, le velours ou encore la peau et la fourrure d'ours. Ceci est d'autant plus étonnant que ce sont les acteurs eux-même qui payent leur costume[379]. Il est d'ailleurs intéressant de noter que les costumes des courtisanes sont composés des quatre couleurs primaires : bleu, rouge, jaune et vert. L'utilisation des couleurs

375 *Dictionnaire historique du Japon*, 2002, p. 1 125.
376 FREDERIC Louis, 1996, p. 567.
377 Voir SHIMIZU Christine, *L'Art japonais*, Paris, Flammarion, 1997, p. 270.
378 SHIMIZU Christine, 1997, p. 270.
379 (dir.) SAMUEL Aurélie, 2012, p. 49.

primaires, dans le costume de théâtre, permettait d'attirer les regards des spectateurs. Elles permettent ainsi aux acteurs d'être vus de loin[380]. Le maquillage et les coiffures des personnages sont également de grande importance dans le théâtre *kabuki*. Le maquillage se devait de souligner les « traits naturels du visage de l'acteur » ou bien de « susciter par la couleur un véritable choc visuel ». Les perruques, qui font elles aussi partie du costume, étaient des reproductions de coiffures à la mode et pouvaient être très complexes (épingles, etc.)[381]. Dans cette estampe de théâtre, nous avons donc une belle reproduction des costumes et accessoires utilisés par les acteurs sur la scène.

La végétation en arrière plan est sans doute une végétation artificielle, peinte sur un paravent ou sur une toile destinée à former un décor naturel à la scène théâtrale. L'espace rouge, disposé au-devant de cet espace végétal, serait ainsi la scène. Il s'agirait d'un jardin, fleuri et boisé, agrémenté d'une petite maisonnée destinée au repos. La grande surface de ce jardin, visiblement composé d'herbe, est traité en un aplat de couleur verte. Bien que la technique n'inclut pas de profondeur, la perspective du jardin est instaurée par un effet de réduction des formes d'arbres, à l'arrière plan. Ces arbres sont eux aussi traités de manière abstraite, en taches colorées et très peu détaillées. Nous trouvons des arbres verts ainsi que des cerisiers en fleurs et des plantes épineuses aux fleurs rouges, sans doute des rosiers. Le tout fournit des taches colorées que nous retrouvons au premier plan, dans les costumes des personnages. En effet, ces derniers sont de couleurs bleu, violet, rouge, vert, jaune et rose, qui sont toutes des couleurs des plantes environnantes. Les motifs sont divers : fleurs de pivoines, fleurs de cerisiers, rivière, etc.. Les arbres majeurs de la composition restent des cerisiers qui forment un plan à l'œil juste derrière les acteurs. Ceci permet de délimiter l'espace du décor de celui de la scène. Chaque acteur est associé à un arbre, représenté avec un tronc fin et élancé, et terminé par divers rameaux fleuris de couleur rose, discrets mais tout de même imposants puisqu'ils viennent former une ligne sur toute la partie supérieure du triptyque. Chaque tronc d'arbre fait pendant au corps d'un des acteurs. Celui le plus à gauche, légèrement incliné vers la droite serre la composition vers le centre ; celui du milieu la redynamise vers la droite et accentue le regard du personnage central ; et enfin celui de la feuille de droite termine la composition en refermant le regard de nouveau vers le centre. Tout cela concentre le regard du spectateur sur le personnage central. Ainsi, le décor environnant permet de situer la scène théâtrale et s'intègre au reste de l'espace pas un rappel au sein des costumes.

380 (dir.) SAMUEL Aurélie, 2012, p. 60.
381 *Ibid.*, p. 69.

Figure 34

Kunikane Toyohara, dont la date de naissance nous est inconnue, mais décédé en 1912, nous présente ici une nouvelle *yakusha-e*.

L'œuvre est intitulée « *Joruri Akegarasu* » (inscrit dans le cartouche rose). Ce nom désigne le théâtre de marionnettes, dont nous voyons en effet les musiciens de la représentation qui s'exécutent sur la droite. *Joruri* est plus précisément l' « appellation générale des chants narratifs accompagnés de *shamisen* ». La musique de ce type de spectacle a été créée par Takemoto Gidayû (1651-1714), tandis que les scènes théâtrales ont été pensées par Chikamatsu Monzaemon (1653-1724), grand auteur de *kabuki* et de *bunraku*[382]. L'estampe illustrerait donc une pièce de ce grand dramaturge. Le *bunraku* (théâtre de marionnettes) est, tel que son nom l'indique, joué par des poupées mises en mouvement par des marionnettistes, vêtus de noir. La pièce se joue sur une musique de *shamisen* (instrument principal pour accompagner les pièces de théâtre[383]). Un seul récitant narre l'histoire et fait parler les personnages[384]. Toutefois, nous ne voyons aucune marionnette sur cette estampe. Peut-être en manque-t-il une partie, sur la droite ? Ce type de musique permettait également d'accompagner les moments dansés du *kabuki*[385]. Les acteurs interprétant les musiciens ont été identifiés : il s'agit des Kyomoto. Les acteurs de cette pièce théâtrale seraient Hamaguchi, sur la gauche ainsi qu'au milieu, et Bando Yaku Onosuke, sur la droite. Leur personnage n'a pu être identifié. Nous pouvons toutefois tenter de déterminer l'intrigue de la pièce. Il semblerait que les deux personnages les plus à gauche soient des nobles. La femme la plus à droite semble, quant à elle, être une servante. Une lettre dans une main et son chapeau ôté de l'autre, nous pouvons imaginer qu'elle compte transmettre le courrier à la femme centrale. Celle-ci semble ravie. Peut-être est-ce une lettre de son amant ? Le *samurai* sur la gauche pourrait être son garde du corps. Par le regard des deux personnages du papier de gauche et du papier central porté sur la droite, l'attention du spectateur est naturellement guidée sur la feuille de droite et donc, sur la lettre. Le décor de la scène est assez épuré. Nous nous trouvons visiblement à l'intérieur d'une cour, dans la nuit. Ceci renforce l'hypothèse selon laquelle la femme aurait un amant. Nous sommes en hiver, puisqu'il y a beaucoup de neige. Les musiciens, dans la partie supérieure, semblent comme extérieurs à la scène. Peut-être l'artiste

382 (dir.) BERQUE Augustin, 1994, p. 344.
383 *Images du Monde flottant : peintures et estampes japonaises : XVIIe-XVIIIe siècles*, 2004, p. 392.
384 MENEGAZZO Rossella, 2008, p. 342.
385 *Op. cit.*, 1994, p. 344.

les a-t-il figuré sur le même papier afin d'évoquer le théâtre *Joruri* ? Les estampes de *Joruri* étaient destinées à figurer non seulement les acteurs, les personnages mais aussi l'atmosphère de la pièce interprétée tout comme ses dialogues. Les dialogues ou encore la musique étaient transposés au travers du texte annoté à l'œuvre[386]. Aucun texte, en plus du titre de la pièce, du nom des personnages et des acteurs n'est néanmoins présent sur cette estampe.

Puisque la scène se déroule en hiver, les arbres figurés sont une nouvelle fois des pins mélèze. Chaque papier comporte un rameau du pin enneigé de façon plus ou moins importante. Le papier de droite n'en présente qu'un petit, partiellement camouflé par le bord du muret. Il centre le regard du spectateur sur la tête du personnage féminin. Le second papier, le papier central, n'a qu'un rameau de quatre touffes d'aiguilles seulement. Ceci n'alourdit pas la présence de la femme, mais souligne toutefois également sa tête. Le papier de gauche a, quant à lui, un nombre important de branches. On voit même le tronc de plusieurs pins. Cela fonctionne visiblement comme un point de départ pour l'œil du spectateur, puisque le regard est directement porté sur la tête du personnage masculin. Ce sont ensuite les mouvements des yeux des personnages qui créent une dynamique inverse, vers la droite. Cela est renforcé par l'architecture de la cour. Les arbres, par leur halo blanc autour de leurs rameaux, confèrent à la scène l'atmosphère d'une nuit d'hiver et, par leur forme, guident le regard du spectateur vers le sujet central.

386 CALZA Gian Carlo, 2006, p. 14.

Figure 35

Cette estampe représente une autre des pièces théâtrales sur les mœurs de la cour illustrés par Kunikane Toyohara (?-1912).

L'estampe a vraisemblablement été imprimée à cette adresse : « Pachyoko machi Nichyo me Jyuyon Pari », qui désignerait un endroit à Tôkyô ou à Yokohama. L'imprimeur, dit « Chyu pan nin Sunachima Kamekichi », porte dans son nom le mot « *kame* » qui désigne la tortue, symbole de longue vie. *Kanjincho*, le titre de l'œuvre, fait référence à la pièce de théâtre du même nom. Cette pièce, créée en 1840 par Namiki Gohei III, se déroule en un acte. Adaptée par la famille d'acteurs Ichikawa[387] du théâtre *nô*, il s'agit d'une pièce chorégraphique accompagnée de chants. L'histoire raconte la fuite de Minamoto Yoshitsune et de son fidèle, Benkei (le plus célèbre des moines-guerriers de l'histoire japonaise[388]). Poursuivis par le demi-frère de Minamoto Yoshitsune, Minamoto no Yoritomo, les hommes prétendent lors des passages aux frontières être des collecteurs de fonds, pour les édifices religieux (« *Kanjincho* » est également le nom des textes racontant la collecte de fonds pour la construction et l'entretien de ces édifices). La pièce s'attache notamment à présenter ces duperies faites aux gardiens des passes[389]. Les trois pièces dans lesquelles cette histoire est illustrée sont : *Benkei*, *Funa Benkei* et *Ataka*, pièce qui correspond à celle représentée dans l'estampe puisqu'on l'appelle également *Kanjincho*[390]. On peut classer cette pièce dans les *jidaimono* puisqu'elle est à la fois historique et centrée sur des *samurai*. Les personnages de cette estampe sont assez nombreux mais les deux personnages principaux restent Musachibo Benkei (*ill. 47*) et Minamoto Yochitsune (*ill. 48*). Chacun est indiqué, ainsi que le nom de l'acteur qui l'incarne, à l'intérieur des cartouches jaunes et bleus que nous pouvons distinguer au-dessus des figures. De droite à gauche, nous trouvons Ichikawa Takejûrô (*ill. 49*) (actif à Edo en décembre 1757 et reconnaissable par la grue[391]) jouant Togashi Saemon ; Sawamura Kodenji (?) (*ill. 50*), acteur de Kamei Rokurô ; Ichikawa Danjyurô (*ill. 14*), plus précisément le IX, au centre, incarne Musachibo Benkei, rôle qui lui fera atteindre le statut de « premier acteur » en 1869[392] et qu'il aura l'honneur d'interpréter devant l'empereur en 1887[393] ;

387 HALFORD Aubrey S. et Giovanna M., 1971, p. 165-170.
388 Cartels d'œuvres, exposition *Hokusai*, Grand Palais, Galeries nationales, 1er octobre – 18 janvier 2015.
389 FREDERIC Louis, 1996, p. 551.
390 *Dictionnaire historique du Japon*, 2002, p. 138.
391 BINYON Laurence et O'BRIEN SEXTON J.J., 1960, p. XLII.
392 *Op. cit.*, 2002, p. 1 125.
393 *Op. cit.*, 1971, p. 165-170.

Nakamura Fukûsuke V (*ill. 51*) ou Nakamura Fukûsuke VII (*ill. 52*) (aucun des deux *mon* n'est néanmoins présent sur l'acteur) incarne, quant à lui, Minamoto Yochitsune ; Ichikawa Gonjyurô, sur la gauche, prend le rôle de Suruga Jiiro ; Ichikawa Danhemon interprète le personnage de Kataokâ Atshirô ; et enfin le dernier acteur, Ichikawa [… ?] présente Ise Saburô. Plusieurs de ces personnages disposés à gauche de l'œuvre sont les enfants du personnage de droite : Togashi Saemon. Kamei Rokurô est le 6ème, Kataokâ Atshirô le 8ème et Ise Saburô le 3ème. Les détails de la représentation nous donnent des informations sur la scène représentée. En effet, tous les personnages – hormis le personnage central de la feuille gauche – portent un chapeau. La taille indique le statut social du personnage : plus le chapeau est haut, plus le niveau du guerrier est élevé. Ainsi, le personnage de droite, nettement mis en avant dans la composition par la place qu'il occupe à l'intérieur de celle-ci, est l'homme au statut le plus élevé. À l'inverse, le personnage sans chapeau est de statut quasiment nul. Ceci expliquerait le fait que son nom ne soit pas indiqué sur l'œuvre. La scène de la pièce illustrée ici serait le moment où Yoshitsune, suivi de quatre hommes à sa gauche, entretient un face-à-face avec Benkei, le *samurai*. Yoshitsune, pendant cet entretien, déclare qu'il préfère mourir de ses propres mains plutôt que d'être tué par un anonyme (phrase à l'origine prophétique). Yoshitsune suivra ensuite les plans de Benkei lui indiquant comment poursuivre son voyage en franchissant les obstacles qui l'en empêchaient. Les autre personnages, à l'arrière, jurèrent alors de se battre pour lui. Benkei, sage, ajoutera que la violence ne sert à rien, mieux vaut la ruse. Il conseilla donc à Yoshitsune de se déguiser en porteur afin de franchir la barrière de la douane. La scène se termine lorsque Yoshitsune, à la frontière, rencontre son frère et prend avec celui-ci, un verre de *sake*[394].

Un pin mélèze de taille importante orne l'arrière plan de l'image, sur fond rouge. Son tronc, massif, est disposé au centre du triptyque. Légèrement penché vers la droite, il accentue l'attention sur le personnage principal. Tout comme dans l'œuvre précédente, le regard des personnages souligne cette dynamique. Plusieurs rameaux du pin ornent l'arrière plan uni. Ceci crée une ligne sur la partie supérieure de la feuille qui délimite son extrémité. On voit que la forme de l'arbre souligne celle des corps. La feuille de droite est, quant à elle, ornée de tiges et de feuilles de bambou. Cette plante étant symbole de longévité, il apparaît normal qu'elle soit disposée à l'arrière du héros de la pièce. Leur caractère longiligne souligne la posture statique du personnage et semble renforcer sa sévérité.

394 HALFORD Aubrey S. et Giovanna M., 1971, p. 165-170.

Figure 36

Cette estampe illustre bien le style de Kunikane Toyohara (?-1912), celui de l'École d'Utagawa, qu'il tire de sa formation auprès de Toyokuni III.

Le nom du personnage de droite, joué par Ichikawa Danjyurô (*ill. 14*), reste malheureusement pour nous illisible. Nous proposons ici l'hypothèse qu'il ne s'agisse pas d'Ichikawa Danjyurô, puisque le personnage présente sur ses épaules le *mon* de sa famille : une grue encerclée (*ill. 46.1*). Ce motif représente les acteurs du nom de Bandô Hikosaburô. Celui-ci tient une épée de bois ou de bambou, utilisée pour l'entrainement au combat. Son costume, de couleur noire, est particulièrement significatif puisque cette couleur était portée par les personnages qui étaient maléfiques et puissants[395]. Il se dégage du personnage une certaine force mais également une méchanceté particulière. Au centre de la scène se tient Nakamura Fukûsuke VII (que l'on reconnaît par son *mon* de fleur vue de dos (*ill. 52*), qui décore ses épingles) et le cartouche à sa gauche désigne la seconde femme, celle du papier gauche, incarnée par Ichikawa Ennosuke. Cet acteur était élève d'Ichikawa Danjyurô, la grande famille d'acteurs d'Edo[396]. Enfin, le second homme, Itsumi [… ?] est joué par Ichikawa Sarunosuke. Son costume, de couleur marron, nous indique qu'il est plus âgé que le second personnage masculin[397]. Notons un petit détail : sur la lampe représentée à gauche et au centre sont sans doute inscrits le nom et l'adresse d'un magasin. Ce rappel subtil est une sorte de publicité. Ces lampes sont plus précisément des lanternes, dites « *toro* ». Quadrangulaires, elles peuvent avoir plusieurs utilités (liées aux temples, à des cérémonies, etc.) et être disposées sur pieds, comme celles-ci. Il pourrait s'agir ici d'une *chochin*, lanterne pliante utilisée en masse à l'époque d'Edo dans les cités et, encore plus précisément, d'une « lanterne-boîte » portée par les visiteurs des quartiers de plaisir[398]. La perspective créée vers le centre de la composition nous laisse imaginer que les deux rangées de bâtiments, sur les deux bords du triptyque, continuent sur une longue distance de part et d'autre d'un petit jardin central. Nous nous trouvons donc sans doute dans le quartier de plaisir Yoshiwara. La pièce est une *sewamono*, puisqu'elle illustre la ville d'Edo. Avec les éléments précédemment déterminés, il semblerait que cette scène soit celle de l'exclusion par un garde du quartier de plaisir, vêtu en noir, d'un client qui aurait importuné les deux courtisanes ici présentes. L'homme vêtu de brun

395 (dir.) SAMUEL Aurélie, 2012, p. 60.
396 *Japan : An Illustrated Encyclopedia*, 1993, p. 581.
397 *Op. cit.*, 2012, p. 60.
398 BUISSON Dominique, 1991, p. 76-79.

se protège en effet le visage, afin de prévenir de potentiels coups. Il s'apprête même à tirer le sabre de son fourreau.

Les cerisiers représentés sont en fleurs. La scène se déroule donc au printemps. Leurs fleurs sont de taille importante et d'un rose très vif. Le rose est visiblement une couleur chimique, ce qui le rend très intense. Cette couleur est reprise dans les *kimono* richement décorés des deux courtisanes. La richesse de leur costume nous indique qu'il s'agit de courtisanes renommées. Ceci nous laisse également imaginer le luxe qu'il pouvait y avoir dans ce quartier. On retrouve du rose, tout comme d'autres couleurs vives, dans les motifs floraux qu'elles portent ainsi que dans des motifs géométriques et animaliers. Ceci attire l'œil sur les deux beautés. À l'opposé, les costumes des deux hommes sont plus sombres et plus sobres. Les courtisanes semblent ainsi s'intégrer, presque se confondre, dans leur lieu de vie et de travail. Une nouvelle fois, les troncs des cerisiers jouent sur le mouvement des personnages. L'arbre de gauche s'incline sur la gauche, ce qui accentue le déséquilibre de l'homme chassé, l'arbre du centre penche également selon le mouvement de la femme centrale, et l'arbre de droite est, quant à lui, bien droit, au tronc plus massif, tout comme l'homme responsable de la sécurité des lieux. Un caractère presque burlesque se dégage de l'œuvre, qui est de très bonne qualité, aussi bien pour ce qui est de l'expressivité des personnages, de la représentation des costumes, des couleurs employées, que de la technique picturale de la perspective.

Figure 37

Kunikane Toyohara (?-1912) nous offre cette fois-ci une estampe nous pas de *kabuki* mais au thème plus quotidien.

Les cartouches disposés à droite de la signature de l'artiste indiquent, pour le jaune, le nom du sculpteur (donc du graveur), ainsi que, pour le blanc, son adresse. *Ukai* signifie « *pêche aux cormorans* », ce qui est également le titre descriptif de l'œuvre. Cette pratique de pêche est originaire du VIIe siècle. Il s'agit donc d'une pratique ancienne, toujours expérimentée aujourd'hui. Une session annuelle de pêche est réalisée sur la rivière Nagaragawa, dans la préfecture de Gifu, de mai à octobre[399]. La surface de l'eau est éclairée par une lampe torche, ce qui permet d'attirer le poisson[400]. Le pêcheur tient à l'aide d'une corde le cormoran qui va lui-même aller chercher le poisson. Une fois la prise réalisée, le pêcheur n'a plus qu'à tirer sur la corde afin de récupérer l'oiseau. Le personnage le plus à droite, la femme habillée de noir, présente sur son vêtement le blason de la famille Kumesaburo (*ill. 5*). Il pourrait donc s'agir d'Iwai ou de Rowai Kumesaburo. Toutefois, l'acteur ne porte pas de mouchoir sur le front. Il ne s'agit donc pas d'un *onnagata*. Pourtant, le personnage est bien féminin. Toutes ces femmes participent à la pêche au cormoran, ce qui nous indique que l'activité n'est pas réservée aux hommes. La pêche est effectivement une activité qui apparaît à l'époque d'Edo. Elle est alors « chic »[401]. On peut ainsi classer l'estampe dans les *kizewa*. Nous entrons dans l'intimité de femmes de la classe supérieure. Une bonne humeur se dégage de la scène. Chaque femme a délicatement remonté la partie inférieure de son *kimono* afin de ne pas le mouiller. Nous distinguons le matériel de la pêche, même les oiseaux, ainsi qu'au premier plan le gain de celle-ci dans un panier d'osier. Trois espaces sont suggérés dans ce paysage : un ponton, au premier plan, le lac, au centre, et un lieu mi-habité, mi-sauvage, à la nature luxuriante.

La végétation n'occupe qu'une place décorative. Elle donne à l'image un arrière-plan coloré. Nous trouvons des pins weymouth, de couleur vert foncé, ainsi que des cerisiers, à la couleur rose pâle. La technique de représentation de leur feuillage est typiquement japonaise : l'artiste appose une tache colorée de son choix (pour les cerisiers, il la déploie en un dégradé) et adosse à cette zone abstraite quelques traits destinés à figurer les branches de l'arbre. Cet

399 *Japan : An Illustrated Encyclopedia*, 1993, p. 246.
400 Cartels d'œuvres, exposition *Hokusai*, Grand Palais, Galeries nationales, 1er octobre – 18 janvier 2015.
401 MACE François et Mieko, 2006, p. 226.

ajout de traits noirs sur des aplats colorés est une technique orientale. Cela montre un soin apporté au motif. Il semblerait que le paysage soit voué à meubler la partie supérieure de l'œuvre, puisque l'œil est automatiquement attiré par les costumes rouges des femmes au premier plan. Le nombre de femmes et le nombre d'arbres crée des zones d'équilibre dans la composition fonctionnant en deux-tiers/un tiers. Peut-être est-ce une influence de la photographie récemment intégrée au Japon ?

Figure 38

Il s'agirait de nouveau de Kunikane Toyohara (?-1912), même si nous ne trouvons pas sur l'œuvre sa signature.

Nous pouvons trouver, une nouvelle fois, la marque du sculpteur, en bas à gauche du papier droit. Le personnage féminin n'a malheureusement pas été identifié (« Aye[...] »). L'acteur est Sawamura Tosu. Le personnage masculin, Namiwa no Jirosaku, est interprété par Nakamura Shikan. La femme vient surement de descendre, ou va monter, dans le *kago* disposé à droite et partiellement coupé. Cet objet, sorte de palanquin composé d'osier et de bambou, supporté par une poutre et utilisé comme moyen de transport[402] est composé d'un fauteuil recouvert d'un toit. Des hommes le déplaçaient à la force des bras. Il s'agirait même d'un *kago* de luxe, puisque composé de bois laqué peint en vert. Ce type de transport était réservé à la noblesse et aux personnages de haut rang[403]. Derrière la scène se tiennent trois musiciens jouant du *shamisen*. Il s'agirait donc d'une scène représentant le moment d'un récit narratif. Un motif, qui reste toutefois difficile à lire, est présent dans la composition. En effet, sous le dessus de l'accoutrement du personnage masculin, se trouve un autre pan de tissu, décoré de motifs. Sur ce tissu vert prennent place des compositions géométriques un peu complexes, faites de traits. Il s'agit de *genjimon*, disposés dans les estampes afin d'indiquer le numéro du chapitre du roman du *Genji* qui était illustré au travers de l'image. Ici, il s'agirait du Chapitre 20, nommé *Asagao*[404] (*ill. 53*). Cette estampe illustre donc le roman du *Genji*, plus particulièrement un chapitre destiné au moment de la matinée. Les personnages seraient donc en fait le fils de l'empereur, Hikaru Genji, et sa seconde amante. Cette dernière porte le nom de Murasaki no Ue, que le seigneur connait très jeune. Elle restera sa préférée[405]. Le chapitre, que l'ont traduit par « *La belle-du-matin* »[406], s'intègre dans la partie de l'ouvrage destinée à la prise du pouvoir du prince[407]. Le moment de la pièce, saisi par cette estampe, pourrait illustrer les quelques lignes où, dans le roman, le prince presse la princesse pour qu'elle accepte leur union, qu'il voit désormais possible après la mort de l'empereur. Celle-ci la juge toutefois comme « impossible et humiliante » et repousse le prince. Ce dernier essuie ses larmes et, en partant, dit sous forme de poème : « Mes sentiments / que votre froideur d'antan / n'a point

402 FREDERIC Louis, 1996, p. 522.
403 *Ibid.*, p. 522.
404 HIROSE Nobuku et SELF James, 1987, p. 294.
405 (dir.) BERQUE Augustin, 1994, p. 224.
406 Voir SHIKIBU Murasaki, *Le Dit du Genji*, (trad.) Sieffert René, Lagrasse, Verdier, 2011, p. 472-523.
407 SHIKIBU Murasaki, 2011, p. 25.

entamés / à vos cruautés ajoutent / de cruels tourments encore / qu'à mon propre je dois... ». Interrompu par sa bien-aimée, celle-ci s'exprime : « Et pourquoi donc / me ravisant vous verrais-je / pour d'autres déjà / fut ainsi ai-je ouïe dire / de votre cœur l'inconstance »[408]. La tension est en effet palpable dans l'estampe. Les deux amants se séparèrent, ne se rencontrèrent plus, mais continuèrent à correspondre par lettres.

Seuls les rameaux de cerisiers en fleurs sont présents. On ne voit aucun tronc sur l'estampe. Ceci crée une sorte de guirlande décorative au-dessus des personnages et sur tout le long du diptyque. Nous avons déjà pu rencontrer ce cas dans les estampes précédemment étudiées. Bien que les papiers soient partiellement déchirés et abimés, il reste une grande partie de ce décor. Sur l'angle supérieur droit de la feuille de droite, les rameaux sont espacés, détachés les uns des autres. Les fleurs sont bien dessinées. Chaque pétale est délimité par un trait blanc, les cinq formant à chaque fois une fleur parfaite. L'artiste les a colorés selon un dégradé du plus clair sur la partie supérieure, au plus foncé, sur la partie inférieure. Ceci renforce l'effet tombant des rameaux. Les feuilles sont toutefois ternes, presque noires. Le mouvement des branches alourdit la posture de la femme. Les rameaux présents sur le papier gauche sont différents de ceux qui surplombent la femme. En effet, les branches sont de plus petite taille, moins imposantes. Elles sont également plus concentrées, ce qui renforce l'effet décoratif. Chaque rameau encadre la tête des musiciens. Le dégradé employé est le même que précédemment mais les feuilles sont ici de couleur verte. Ceci laisse penser que les feuilles décolorées du côté de la femme étaient destinées à évoquer sa tristesse. Elles aussi ont perdu toute vitalité.

408 SHIKIBU Murasaki, 2011, p. 480-481.

Figure 39

Kunikane Toyohara (?-1912), exprime dans cette œuvre l'un des deux sujets principaux dont il appréciait traiter : les belles femmes.

Chaque personnage est présenté au travers du cartouche rouge qui le surmonte. Celui-ci indique à la fois le nom de la femme et l'endroit où elle travaille (mais nous n'avons pas réussi à le déchiffrer). Ainsi, de gauche à droite, nous trouvons Ima Murasaki, Mine, Shirotae, Mori Murasaki, Koïene, Oi, Sawa et Wakamidori. Le cartouche rose nous reste illisible mais le cartouche rouge indique le titre : « *Zensei Megi Soro* » soit « *Beaucoup de belles femmes se réunissent* ». L'objet de cette réunion est multiple. En effet, les *Belles courtisanes* jouent aux cartes (on en distingue quelques unes dans leurs mains) et réalisent la cérémonie du thé. Le jeu était très répandu, jusque dans la sphère de la cour. Il pourrait s'agir d'un jeu de cartes poétique. L'*uta-garuta* était un jeu constitué de cartes sur lesquelles était inscrite la partie d'un poème ou représentée une image en rapport à un texte. On se devait de retrouver la seconde partie correspondante afin de reconstituer l'ensemble du poème[409]. Il pourrait également s'agir d'un *hanafuda*, un jeu de cartes où l'on se devait de rassembler une plante fleurie avec le mois qui lui correspondait[410]. Quant à la cérémonie du thé, dite « *cha no yu* », elle est au Japon l'accomplissement d'actes zen[411]. Il s'agit d'un rite codifié généralement accompli par le maître du thé, dans une pièce réservée à celui-ci. Les courtisanes pouvaient avoir la possibilité d'accomplir ce rituel, sans doute pour mettre en avant une expérience esthétique. L'atmosphère est joviale : une femme remet délicatement sa pince dans ses cheveux, l'autre porte sa main à sa bouche puisqu'elle rit, une autre joue du *shamisen*, une autre encore du *koto*, alors qu'une courtisane s'entraine à la danse dans un costume traditionnel (le même que dans la *fig. 21*). C'est donc un moment de rencontre et de discussion au travers de multiples activités. L'aspect « décontracté » de la scène est renforcé par le fait que l'une des femmes, celle la plus à droite dans la composition, tient un chien dans ses bras. Ce petit animal montre l'intérêt et l'intégration des conceptions occidentales au Japon à l'époque Meiji.

Un magnifique décor végétal se déploie autour du bâtiment – qui semble être une véranda – dans laquelle les courtisanes ont pris place pour leur rencontre. Il s'agit d'un jardin qui entoure des maisons sur pilotis. Ce jardin comporte petits buissons, saules pleureurs, pins

409 MENEGAZZO Rossella, 2008, p. 327.
410 (dir.) SHIMIZU Christine, 2014, p. 12.
411 *Op. cit.*, 2008, p. 291.

weymouth et cerisiers en fleurs. Tout ceci crée un écran végétal qui se poste derrière les figures de courtisanes. Le tout est aéré par des espaces d'eau claire. L'ensemble offre une atmosphère fleurie et fraîche, puisque nous trouvons diverses couleurs claires et vives (bleu, violet, rouge, rose, jaune, etc.) ainsi que divers motifs floraux à la fois sur les vêtements des belles femmes, leurs accessoires, le décor et l'environnement. Nous trouvons ainsi une continuité entre le tapis, richement fleuri, les costumes des femmes et le paysage à l'arrière plan. Cela renforce l'atmosphère féminine du rendez-vous. Les cerisiers sont également portés par une grande symbolique liée à la femme. À la fois celle d'une beauté éphémère et d'une renaissance douce et agréable à regarder (celle de la fleur). L'eau semble apaiser la composition. Les branches de cerisiers permettent également de combler les endroits du ciel, dans la composition, qui restent vides lorsque inoccupés par un lustre. Il s'agit d'ailleurs des deux extrémités gauche et droite du triptyque, ce qui renforce les angles et crée un cadre à la scène. L'estampe est donc une nouvelle fois pensée et composée en lien aux arbres qui y sont représentés.

Figure 40

Kunimasa Bando (et non « Baido ») (v. 1773-1810) est issu de la lignée des Kunisada. Il sera l'élève de Toyokuni. Il réalisait des œuvres de qualité et qui restent assez rares. On le connait avant tout pour ses portraits d'acteurs en buste, dont cette estampe est un exemple[412]. Il ne semblerait alors pas que la date de création de l'œuvre puisse être possible. En effet, en 1881, l'artiste était déjà décédé.

L'acteur représenté à droite est Ichikawa Danjyurô IX (*ill. 14*). Il interprète le rôle de Tsubone Iwafuji. Au centre, Nakamura Fukûsuke (?) joue Churo Onoe tandis qu'Iwai Matsujiro (?), à gauche, est représenté dans le rôle de Meshitsukai Ohatsu. La scène de paysage, à gauche, est représentée sur un paravent. À l'opposé nous trouvons, à droite, un volet japonais appelé *tsudare*. Ce type de volet se différencie du *byôbu* de papier par sa composition en bambou. Le personnage de droite brandit de sa main sa chaussure (plus précisément une *sôri*). Les éléments de la scène nous font penser à une *sewamono*. Les femmes semblent être des citadines d'Edo. Ni la scène, ni la pièce, n'ont malheureusement pu être identifiées. Il semblerait que ce soit une scène de riposte entre trois courtisanes. Leur rang n'est pas beaucoup élevé, puisqu'elles n'ont chacune qu'une pince dans leurs cheveux. On observe un dégradé de couleurs dans leur costume. La courtisane la plus à droite est parée d'un *kimono* richement décoré et coloré. La courtisane du milieu porte, quant à elle, un *kimono* coloré mais avec un par-dessus brun. Enfin, la dernière femme, celle de gauche, est vêtue d'un vêtement entièrement brun, donc plus terne. Il s'agit de la fin de la dynamique visuelle, puisque l'action commence sur la feuille de droite, avec la courtisane qui brandit sa chaussure. Cette dernière va sans doute traverser la partie centrale pour atterrir sur le personnage de gauche. On va donc du plus clair au plus foncé. De la posture la plus élevée (debout), à la posture la plus basse (assise), en passant par un entre-deux (le genoux à moité levé pour se redresser). Tout le mouvement de la scène est donc suggéré par le bras droit levé en l'air de la courtisane de droite. Le fond rouge de l'ensemble de l'estampe nous indique qu'il s'agit d'une image au pigment d'oxyde de plomb, appliqué à l'aide d'un pinceau. Ceci permettait de créer des rouges vifs à faire contraster avec du noir (à l'encre de Chine). Elles sont appelées « *tan-e* » puis « *beni-e* », lorsque l'on remplacera le rouge de plomb par du rouge de safran, plus doux[413].

412 DELAY Nelly, 1993, p. 310.
413 (dir.) BERQUE Augustin, 1994, p. 176.

Puisque le décor prend place sur un fond rouge ainsi que sur des paravents, nous nous trouvons sans doute dans une salle de théâtre. Les motifs en arrière plan sont donc ceux de décors théâtraux. Les paravents nous indiquent que la scène se déroule dans un intérieur. Celui le plus à droite renforce la posture de la courtisane levée, par son tressage vertical et horizontal. Celui de gauche, avec la coulée de la cascade, pousse, quant à lui, vers la droite, la courtisane assise, ce qui renforce son poids. Un seul arbre est présent dans cette œuvre : un cerisier fleuri. Il semblerait qu'il soit de nouveau lié par sa symbolique aux figures féminines. Ses branches se déploient selon trois points, répartis dans les trois feuilles. La branche de gauche renforce la pesanteur qui s'abat sur la femme, celle du centre souligne les yeux de la courtisane correspondante et celle de droite accentue la forme de son corps. À l'image de ce que nous avions expliqué précédemment, les costumes des femmes sont également garnis de motifs floraux, mais selon une décroissance de droite à gauche. La femme au *kimono* richement décoré comporte des motifs de glycine et de pin, celle du centre, quelques fleurs et, celle de gauche, aucune. Que ce soit dans la structure de l'œuvre, dans les décors de vêtement ou dans les éléments végétaux, l'artiste compose tous ces éléments selon une logique bien précise.

L'étude du quatrième carton du fonds Ohya nous a permis d'avancer dans l'histoire de l'estampe japonaise. Les œuvres étudiées appartenant à l'époque Meiji et, plus précisément, à la fin du XIXe siècle, nous avons pu observer les nouveautés artistiques de cette nouvelle ère. Les couleurs sont plus franches et plus vives. Cela fait de ces estampes des œuvres encore plus expressives.

Le traitement de la figure dans ces œuvres plus tardives est innovant. En effet, il occupe une place encore plus importante dans la composition. Nous avons notamment pu remarquer que sa taille était plus grande. Il se montre, s'impose, jusqu'à parfois occuper quasiment tout l'espace de la représentation. Ceci pourrait ainsi témoigner d'une certaine mise en avant du sujet par rapport au décor végétal.

Le feuillage intervient alors au sein de la composition comme un élément encore plus petit qu'auparavant ou, si il n'est pas plus petit, à la portée symbolique restreinte. L'arbre sert avant tout à souligner une certaine posture d'un personnage ou à accentuer une dynamique particulière.

5- CARTON 5 :

L'étude du cinquième carton, le Carton 5, réaffirme la variété des sujets et artistes rassemblés dans le fonds Ohya. Nous trouvons dans ce carton intitulé « Kaneyoshi – Sencho n° 335 à 390 », les œuvres de nombreux artistes. Il s'agit de Yoshitoshi, Yoshiiku, Kaneshige, Yoshiharu, Yoshitsuya, Yoshitsuru, Taiko, ainsi que Yoshitora, Yoshitsuna, Shuhô, Eisen, Yoshikazu et Shigeharu.

En ce qui concerne désormais les thèmes des représentations, ceux-ci se divisent en une dizaine d'ensembles :

- (*Bijin-e*) Les représentations féminines se retrouvent une nouvelles fois en tête de la liste avec 19 estampes au total. Quasiment tous les artistes du groupe ont illustré ce thème. On citera avant tout Yoshitoshi, Kaneshige, Yoshitaru, Yoshitora et Shigeharu.

- D'autres personnages, en plus de ces belles femmes, ont été représentés. Il s'agit aussi bien du *shôgun*, d'un pompier ou encore d'une concubine. Ainsi, 13 estampes en sont l'image, œuvres de Shuhô, Yoshiiku, Yoshitsuya, Toyoharu, Yoshitoshi, Yoshitora et Yoshitsuna.

- (*Yakusha-e*) Cette fois-ci, les estampes d'acteurs se font moins nombreuses que précédemment, puisque 12 ont été répertoriées. On retrouve ici les artistes Kaneshige, Yoshiiku, Yoshitoshi, Yoshitora, Shigeharu et Yoshikazu.

- (*Koyomi-e*) L'illustration de saisons est un thème récurrent, abordé par les artistes Yoshitsune et Yoshiiku. 8 papiers ont été regroupés.

- Il a été établi dans ce cinquième carton un nouvel ensemble : celui des combats et des batailles. En effet, on trouve 5 œuvres de Yoshitoshi, Yoshitora et Yoshitsuya sur ce sujet.

- Ensuite, 2 estampes parodiant le *Genji* et réalisées par Yoshiiku sont présentes.

- (*Kodomo-e*) 2 jeux de l'oie également réalisés par Yoshiiku ont été déterminés.

- (*E-hon*) En ce qui concerne les textes illustrés, nous trouvons 1 illustration de poème, œuvre de Yoshitora.

- 1 autre estampe sur les scènes de la vie quotidienne (en l'occurrence, ici, la cérémonie du thé) et de la main de Taïko a été isolée pour ce groupe.

- (*Musha-e*) Les représentations de *samurai* sont dans ce carton moins nombreuses puisque 1 seul papier de Kaneshige a été trouvé.

- (*Meisho-e*) Également 1 scène urbaine de Yoshitoshi.

- Puis, pour finir, 1 estampe de collection étrangère (de France) et de la main de Yoshitora.

Un total de 66 estampes a donc été regroupé dans le Carton 5. Cela représente un ensemble moins important que dans les cartons précédents. Les *bijin-e* représentent la majeure partie des œuvres regroupées. Concernant les noms d'artistes les plus récurrents, nous citerons ceux de Yoshitoshi et de Yoshiiku. La variété des sujets et artistes du groupe nous a amené à le considérer et donc à l'étudier comme un ensemble hétéroclite. Ainsi, nous centrerons notre analyse sur des œuvres à la fois de Yoshiiku, Yoshitsuru, Yoshitsuya, Yoshitora et Yoshikazu, ce qui nous permettra d'aborder des thèmes variés (courtisanes, illustration du *Genji*, *kabuki*, *shôgun*, etc.) mais surtout le nouveau thème du combat. Nous nous centrerons avant tout sur la mise en avant d'un traitement nouveau du feuillage.

Figure 41

Ikkeisai Yoshiiku, né vers 1833 et décédé en 1904, fût un élève de Kuniyoshi et donc membre de l'École Utagawa[414].

Fumi yukareno tamazusa (et non pas « *Fumu yukarino tamazusa* », erreur de lecture), le titre de l'œuvre, est indiqué dans le cartouche au dégradé bleu et vert, celui le plus mis en valeur. Les autres cartouches, de couleur jaune, n'ont malheureusement pas pu être déchiffrés. Le décor de la pièce est assez sommaire puisqu'il se réduit à un chauffage, au centre. Celui-ci est d'origine asiatique, probablement importé de Chine. Ce type de petit chauffage portatif est appelé « *hibachi* »[415]. La femme agenouillée au devant de ce petit poêle métallique, tend au personnage de droite une boîte de couleur noire. Celle-ci pourrait contenir un cadeau ou bien encore une peinture roulée. Tel que nous l'indique le titre « *Une femme qui va passer une lettre à son amant* », il s'agit d'un moment discret où une courtisane transmet un message privé à l'homme qu'elle côtoie. Cette lettre pourrait être présente dans la boîte tenue entre les genoux de l'homme accroupi. La femme qui en serait l'auteure semblerait être celle qui se trouve à ses côtés, debout. Ce thème de la lettre est assez classique et se retrouve à plusieurs reprises dans les estampes japonaises[416]. Tout à droite de la composition, on ressent l'inquiétude de la femme, qui a peur de se faire découvrir. Une de ses mains posée sur le paravent témoigne de son agitation. Les courtisanes ne pouvant être mariées ni même avoir de conjoint et ce, afin de préserver la pureté de leur corps pour les clients, cet échange de lettre ferait partie d'une activité (la calligraphie, dite « *shodô*[417]»), parmi les autres « jeux codifiés de l'amour[418] » destinés à séduire les clients (poésie, musique, peinture, etc.), que les femmes se devaient de maîtriser. On voit que la scène fait rire et parlementer le groupe des trois courtisanes les plus à l'écart, sur la gauche. Dans l'estampe, chaque femme est individualisée par un vêtement, une posture et une activité spécifique. Ceci permet d'éviter à la composition une possible monotonie.

L'artiste a pris une certaine attention à laisser entrevoir la nature extérieure sur chaque feuille qui compose ce triptyque. Que ce soit par les fenêtres percées, aux extrémités gauche et droite, que par la porte coulissante totalement ouverte au centre, le jardin enneigé est

414 BALCOU Françoise, 1998, p. 171.
415 WEBER Victor Frédéric, 1923, p. 266.
416 *Op. cit.*, 1998, p. 171.
417 FREDERIC Louis, 1969, p. 486.
418 GUTH Christine, 1996, p. 29.

entièrement visible. Un lampion en agrémente une nouvelle fois la composition. Tout comme dans la *fig. 39*, la nature est visible depuis la véranda. Ceci montre l'importance pour les Japonais de vivre auprès de leur environnement. Une nouvelle fois, la nature n'est pas en déséquilibre avec l'espace intérieur, puisque nous trouvons un lien entre les deux. Ce lien est d'une part celui d'un équilibre dans l'occupation de l'espace, car nous rencontrons de nouveau le procédé des deux-tiers/un tiers ; et, d'autre part, se trouve un équilibre au niveau des couleurs. Les teintes d'ensemble, aussi bien celles du paysage que celles des vêtements, sont assez pâles, réduites à du vert et à du bleu. Ce sont les couleurs des pins et de la neige. Les *kimono* des courtisanes s'accordent donc avec le moment de l'année. Seul celui de la courtisane, qui est le sujet de l'œuvre, est fleuri et de couleur vive. Ceci ne fait qu'accentuer son importance. Les arbres, des pins weymouth, ne sont quasiment pas visibles, tant il y a de neige à l'extérieur. On distingue juste quelques rameaux par taches. La partie la plus imposante est celle de la feuille gauche. Le groupe de femmes à l'écart est ainsi accentué. L'arbre central est, quant à lui, beaucoup plus éloigné de la demeure, ce qui laisse à la femme en mouvement toute son élancée. L'arbre ne l'alourdit pas. Les petites taches de touffes épineuses sur la droite permettent d'attirer le regard du spectateur sur la *femme qui va passer une lettre à son amant*.

Figure 42

Cette seconde œuvre de Ikkeisai Yoshiiku (v. 1833-1904) nous présente un nouveau sujet abordé par l'artiste : celui de l'illustration d'ouvrage.

Le titre de l'œuvre prend place à l'extrémité droite du bandeau supérieur. Disposé sur le cartouche jaune, il nous indique le nom du passage du roman du *Genji* : « *Imayo Nazorae. Genji 46* ». Il s'agirait donc du Livre 46, intitulé « *Shii ga moto* », soit « *À l'ombre du chêne* »[419]. Le Chapitre 46 fait partie des « *Dix livres d'Uji* », avec les Livres 45 à 54. Ce passage inclut un nouveau « roman dans le roman » du *Genji*. Les textes représentent un tiers de l'ensemble et peuvent se lire indépendamment du reste de l'ouvrage. Cette partie n'est pas centrée sur des actions ou encore sur des intrigues amoureuses : il s'agit d'un texte psychologique qui reflète les pensées des personnages[420]. Sur la gauche de l'entête se développe ainsi un extrait du texte mentionné avec sans doute l'un des poèmes du passage. Il s'agirait probablement du passage poétique que voici : « À la vue des roseaux / dont automne a altéré / les fraîches couleurs / j'imagine la rosée / sur des manches souillées d'encre ». Ce poème reflète le sujet majeur du Chapitre 46, centré sur les motifs de manches du vêtement. La scène pourrait ainsi se passer le matin, la rosée étant encore présente. Le personnage féminin qui prononce ce passage est l'une des filles de l'empereur alors décédé. L'homme à qui elle parle est, quant à lui, l'un des personnages engagés envers l'ancien chef de l'Empire. Elle continue par un second poème : « La rosée du moins / peut s'abriter dans les manches / aux couleurs changées / tandis que pour moi il n'est / d'endroit où me reposer »[421]. Tout le texte repose ainsi sur l'accablement de l'entourage de l'empereur. Les manches sont évocatrices de la tristesse de l'assemblée puisque les longues manches des vêtements japonais étaient utilisées pour s'essuyer les larmes. L'illustration, disposée en bas de la composition, nous présente une femme, accompagnée d'un homme. Ce sont sans doute les personnages évoqués ci-dessus. Cet homme serait Minamoto San-i Yorimasa (précision faite sur le cartouche rouge). « Minamoto » désigne son nom de famille (la famille impériale Minamoto) tandis que « San-i » indique son statut social, le « niveau » 3, « Yorimasa » représente donc son prénom. Les écritures qui surmontent ce personnage seraient alors un texte sur celui-ci. Tout d'abord, quelques objets de jardinage (panier et balais à fleurs) semblent faire référence

419 Voir SHIKIBU Murasaki, *Le Dit du Genji*, (trad.) Sieffert René, Lagrasse, Verdier, 2011, p. 1 081-1 108.
420 SHIKIBU Murasaki, 2011, p. 28-29.
421 *Ibid.*, p. 1 096-1 097.

au geste exécuté par l'homme : il ramasse quelques glands (*donguri*) tombés de l'arbre. Un petit détail : Minamoto Yorimasa prend la précaution de retenir sa manche afin que celle-ci ne se salisse pas sur le sol. Cela indique toute la finesse des gestes japonais. Le gland fait référence au chêne évoqué dans le titre du Chapitre. Ensuite, le texte nous présente son personnage : l'homme (peut-être un ancien *samurai* ?) aurait évolué au niveau social supérieur, après l'exécution d'un exploit. Minamoto no Yorimasa (1104-1180) était effectivement un guerrier. Il devint célèbre après avoir tué d'une flèche un nue (oiseau-nuage ?), en 1153. Il se fit religieux à la fin de sa vie[422].

L'arbre présent dans cette composition serait donc logiquement un chêne (*kashiwa*[423]). Toutefois, les feuilles des branches que l'on aperçoit en haut de la composition ne s'apparentent pas à celles d'un chêne, mais évoquent plutôt celles d'un pommier. Le pommier n'apparait au Japon qu'entre 1868 et 1912, soit pendant l'ère Meiji. De nombreuses variétés de pommiers à la fois américaines et françaises furent introduites[424]. Or, l'estampe date de 1863, soit d'une année antérieure à l'introduction du pommier au Japon. Il s'agirait donc bien d'un chêne, à la variété peut-être inconnue en France. Comme vu précédemment, l'arbre occupe une place importante dans l'œuvre pour le sens de l'ensemble de la scène, puisqu'il nous indique quel chapitre du roman du *Genji* cette illustration s'attache à décrire. La symbolique qui lui est liée, si elle existe, nous reste inconnue. L'arbre a toutefois également une utilité plastique dans la composition puisqu'il permet de délimiter les deux différentes parties de l'image. Son tronc souligne la partie gauche du papier. Son rameau, garnie de feuilles, souligne la partie inférieure du cadre où est inscrit le texte. Ceci permet à la fois de délimiter et de lier les deux parties de la composition. L'arbre reste très discret et s'efface au profit des deux personnages, mis en avant par les couleurs vives et les motifs floraux de leur vêtement.

422 FREDERIC Louis, 1996, p. 734.
423 WEBER Victor Frédéric, 1923, p. 396.
424 *Japan : An Illustrated Encyclopedia*, 1993, p. 45.

Figure 43

Ici encore, Ikkeisai Yoshiiku (v. 1840-1904) nous propose une estampe tirée du livre du *Genji*, œuvre qu'il réalise la même année que la *fig. 42*. Il s'agit donc peut-être d'une série.

Le texte, tout comme précédemment dans la *fig. 42*, nous présente le personnage mis en avant dans l'estampe. Il s'agirait d'un *samurai*, nommé Iguchi Jirô (cartouche rouge), qui aurait perdu une bataille. Il serait par la suite devenu batelier pour pouvoir se cacher, sa honte étant trop grande. Toutefois, un rival (dont nous ne connaissons pas le nom), aurait fini par le retrouver. Le *samurai* semble ainsi vouloir se camoufler auprès de l'arbre pour échapper à ce rival. Il apparaît ici dans un état d' « entre-deux » : l'eau nous rappelle sa condition actuelle de batelier et sa main, prête à saisir la poignée de son sabre, nous indique le retour à une certaine vigueur caractéristique du *samurai* prêt à combattre. Nous ne sommes pas parvenu à expliquer la présence de lance pierres (?) en haut de la composition. Toute cette estampe se compose de la même façon que la *fig. 42*. Ceci n'est pas un hasard puisqu'il s'agit également d'une illustration d'un des chapitres du *Dit du Genji*. « *Matsukaze* » est en effet le titre du Chapitre 18[425]. Nous pouvons le traduire par « *Le vent dans les pins* ». Ce chapitre raconte l'installation du prince dans sa nouvelle résidence à Edo. Ceci intensifia la tristesse amoureuse du jeune homme séparé de sa bien-aimée. Le texte se base sur l'impossibilité pour la dame de se rendre en ville ainsi que sur l'entretien des échanges épistolaires. Les deux amants ne peuvent se retrouver. L'eau est partiellement évoquée dans le chapitre puisque son bruit suscite en la jeune femme les souvenirs des moments passés avec le prince : « En ces lieux jadis / familiers revenue / j'hésitais encore / mais l'eau vive se conduit / en maîtresse du logis »[426]. La puissance de l'eau, reflétée au travers de l'arrière plan de l'image, est ainsi évoquée. Toutefois, aucun *samurai* n'est abordé dans ce chapitre. Il semblerait alors que dans ces illustrations du roman du *Genji* seuls les éléments représentés dans l'estampe en tant qu'environnement à la scène évoquent des passages du texte.

La végétation de cette estampe est en parfaite adéquation avec le sujet de l'œuvre. Le titre de cette partie du roman du *Genji* est « *Matsukaze* », tel qu'il est noté avant le texte. « *Matsukaze* » signifie littéralement « vent du sapin ». L'arbre représenté est en effet un sapin (plus précisément un pin mélèze), comme nous pouvons le voir par son feuillage épineux et

425 Voir SHIKIBU Murasaki, *Le Dit du Genji*, (trad.) Sieffert René, Lagrasse, Verdier, 2011, p. 433-449.
426 SHIKIBU Murasaki, 2011, p. 442.

ses pommes de pin. Le pin est symbole de force et de durée[427]. Ces éléments symbolisent l'état du *samurai* : un être fort et dont le nom perdurera dans le temps. Le pin lui semble servir de soutien et est effectivement fort et massif. Le vent est représenté par l'agitation des vagues, en bas de la composition. Cette agitation ne semble pas perturber la puissance de l'homme lié à l'arbre. Tout ceci se réfère à un autre passage du roman évoqué par la femme à la suite de celui consacré à l'eau présenté ci-dessus : « Je vous attendais / me fiant à vos serments / de ne varier / et mes sanglots j'ai mêlés / au bruit du vent dans les pins »[428]. Une nouvelle fois alors les composantes du paysage de l'estampe suggèrent subtilement plusieurs passages du roman.

427 ELISSEEFF Vadime et Danielle, 1987, p. 279.
428 SHIKIBU Murasaki, 2011, p. 443.

Figure 44

Cette dernière œuvre de Ikkeisai Yoshiiku (v. 1840-1904) pour notre étude pourrait également faire partie des dernières œuvres de l'artiste. Réalisée en avril 1869, il pourrait s'agir d'une des dernières réalisations de l'artiste avant la fin de sa carrière, en 1870.

L'estampe manifeste d'une qualité de réalisation qui témoigne de la fin de la carrière de l'artiste. Au départ classique, Yoshiiku nous propose ici une composition rigoureuse, complexe et faite de détails[429]. La mise en place des personnages est quasiment savante. Le titre de l'œuvre est une nouvelle fois disposé dans le cartouche le plus artistique et le plus voyant de la composition : « *Nouvelle Yoshiwara. Heisendo no zu* » soit « *Nouvelle Yoshiwara. Image de Heisendo* ». Le lieu représenté est ainsi précisé : il s'agit de la maison d'*oiran* « Heisendo », située dans le quartier « Yoshiwara », quartier des *oiran*. Yoshiwara se situe à Edo et les femmes qu'on y trouvait étaient dites être « les plus spirituelles[430] », selon un dicton populaire du XVIIIe siècle. Peut-être que l'œuvre est donc une publicité *hikifuda* pour cette nouvelle maison, qui viendrait de s'ouvrir, en l'année 1869 ? L'estampe permettrait donc de mettre en avant les plus belles femmes de cette maison d'*oiran*. Le nom de chacune d'elle est disposé dans un cartouche rouge, à ses côtés. Ainsi, de droite à gauche, nous trouvons : Oshû, Gyoku, [nom illisible] et Kumo-i, sur la feuille de droite ; Kara Iwa[...], Waka Midori, *Kame* (tortue) no O, *Tsuru* (grue) no O et [nom illisible] sur la feuille centrale ; puis Koko no E, Toyo Oka et enfin Gô San (jouée par Yoshizawa Ayame que l'on reconnaît par son *mon* en feuilles triples (*ill. 56*), pour la feuille de gauche. Il est intéressant de noter que chacune des femmes porte un nom à connotation positive. Ces courtisanes s'occupent avec les activités courantes d'une belle femme : lecture (du roman du *Genji*[431], notamment, dont nous pouvons en imaginer un exemplaire sur la gauche), discussion, thé, etc.. L'estampe, sans doute publicitaire, ne met pas seulement les femmes de la maison d'*oiran* en valeur, mais aussi la maison. En effet, l'architecture représentée est claire, aérée, richement décorée (lampions, peinture, etc.) et incroyablement grande. Elle avait pour habitude d'ouvrir chaque pièce sur l'extérieur[432]. Au fond, nous distinguons une série de *fusuma* (cloisons coulissantes[433]) typiquement japonaises. La perspective occidentale, utilisée dans l'œuvre, sert à donner une

429 BALCOU Françoise, 1998, p. 171.
430 GUTH Christine, 1996, p. 29.
431 DELAY Nelly, 1993, p. 136.
432 MENEGAZZO Rossella, 2008, p. 353.
433 *Images du Monde flottant : peintures et estampes japonaises : XVIIe-XVIIIe siècles*, 2004, p. 391.

impression d'immensité au lieu. Nous n'en apercevons quasiment pas le fond. L'intégration de la perspective dans les œuvres japonaises modifiera la conception de la vie pour les Japonais. En effet, il s'agit d'une nouvelle vision qui inclut un regard extérieur à la scène. Cela engendre le fait que le monde n'est plus un tout dont chaque chose fait partie[434]. Cette perception de l'environnement individualise les choses qui le composent. Les artistes japonais appliquèrent notamment l'utilisation du point de fuite, à partir de la fin du XVIIIe siècle[435], aux représentations d'intérieur de théâtre et de maisons de thé[436]. Ceci permit de faire converger un certain nombre de lignes vers un point central. Ces nouveaux types d'estampes en perspective, on les nommera « *uki-e* »[437]. Le point de vue ne sera plus plongeant, mais frontal. La technique picturale permettra de faire entrer le regard du spectateur dans la composition[438].

Le lien entre les personnages et les feuillages des arbres environnants est le même que dans la *fig. 39*. La véranda de la maison laisse entrer le paysage à l'intérieur. Ce dernier n'est représenté que brièvement. On distingue un pin mélèze de grande taille sur la droite. Dirigé vers la maison, il semble vouloir s'y immiscer. Le reste du paysage est suggéré par une passerelle de bois qui est mise en place au centre de la partie droite. Il semblerait qu'elle traverse un jardin en le surplombant pour mener les clients et courtisanes à une autre maison. Les fleurs dessinées sur le tapis rouge sont également du même type que celles de la *fig. 39* qui décoraient un tapis sur lequel prenaient place les courtisanes. Nous distinguons des fleurs de pivoines, des camellias ainsi que des iris, toutes symboles de beauté et de fragilité, à l'image des courtisanes. Leur vêtement, également décoré de motifs végétaux (iris, roseaux, feuilles d'érable, etc.) se confond avec les motifs du tapis. La maisonnée est très active. Il y a un grand nombre de femmes, jusque dans les pièces du fond de l'image. On distingue un client, à l'extérieur, vêtu de brun. Tous les éléments participent à la mise en avant de cette nouvelle maison.

434 DELAY Nelly, 2004, p. 49.
435 LAMBOURNE Lionel, 2006, p. 14.
436 SCHLOMBS Adele, 2012, p. 30.
437 *Op. cit.* 2006, p. 15.
438 *Op. cit.*, 2012, p. 35.

Figure 45

Yoshitsuru, né à une date inconnue et décédé en 1850, se spécialisera dans les estampes de guerre et de guerriers[439]. Nous nous trouvons pourtant ici face à une estampe d'acteurs.

« *Ume no haru wakagino taimen* » (cartouche bleu), traduit « *Rencontre au printemps* », est un titre à connotation fortement poétique. En effet, il servirait à traduire élégamment la représentation de portraits d'acteurs au-devant d'un feuillage de cerisier en fleurs. Chacune des quatre représentations d'acteurs est légendée, dans un cartouche de couleur rouge, du nom du personnage joué et du nom de l'acteur l'interprétant. Nous ne sommes malheureusement pas parvenus à déchiffrer tous les noms des personnages en entier, les noms des acteurs et personnages étant écrits en japonais ancien. Il est intéressant de noter que dans ce premier cas de portraits d'acteurs (le second étant celui de la *fig. 65*), le *mon* n'est pas représenté sur le vêtement de la personne correspondante. Pour la première fois depuis le début de notre étude, les blasons font partie intégrante de la composition. Ces motifs, à la forme spécifique, servent de cadre au portrait de l'acteur. Le visage de ce dernier prend place directement dans le *mon* qui nous sert à l'identifier. Le blason devient ainsi à la fois objet décoratif et significatif. De droite à gauche et de haut en bas nous sont présentés : Okura no Tora jouée par Sawamura Sôjûrô (*ill. 58*) ; […] interprété par Kawashina ou Ogino Isaburo (*ill. 59*) ; […] joué par Bando […] ; ainsi que […] interprété par Yunemura […] ou Iwai Hanshiro X (*ill. 60*). Sawamura Sôjûrô fait partie des plus prestigieux noms d'acteurs de *kabuki*. Il s'agirait ici de Sôjûrô V (1802-1853), spécialisé dans les rôles de galant et sentimental *onnagata*[440]. Les portraits d'acteurs de *kabuki* sont appelés « *okubi-e* ». Ils représentent les acteurs en gros plans, en se focalisant sur la tête et les épaules[441].

C'est l'arbre qui décore toute l'estampe. Un cerisier au tronc imposant prend place sur la partie droite de l'estampe. Plusieurs rameaux se déploient sur la partie gauche. Ces branches sont étonnamment fines, ce qui contraste avec la taille du tronc. Le tronc ferait alors référence aux acteurs masculins, forts, imposants, virils, tandis que les branches feraient, quant à elles, référence aux acteurs *onnagata*, donc aux rôles féminins, fins, discrets, efféminés. Le tout s'accorde toutefois parfaitement. L'artiste unit les opposés des formes et des sexes pour créer

439 ROBERTS Laurance P., 1976, p. 204.
440 *Japan : An Illustrated Encyclopedia*, 1993, p. 1 324.
441 (dir.) DAULTE François et UHLENBECK Chris, 1994, p. 12.

un tout complémentaire et harmonieux. La série de branches souligne les portraits des acteurs. Ces derniers prennent place sur un rameau à l'image d'un arbre généalogique. Toutes ces séries de branches permettent à la fois de décorer le fond de l'œuvre uni, de couleur jaune, et de rythmer la composition par des points répartis sur toute la surface de l'arrière plan. Ceci, en plus des formes des cadres des portraits d'acteurs, confère à l'estampe un caractère très décoratif.

Figure 46

Le nom de l'auteur, Yoshitsuya Icheisai (?-1866), est à plusieurs reprises indiqué dans son œuvre, puisque chaque feuille en porte le cartouche (rouge entouré de jaune). Il réalisait avant tout des estampes de guerriers à l'image de cette figure[442].

Le titre multicolore et fortement descriptif occupe une place importante dans la feuille de droite. Il est le suivant : « *Minamoto Yoritomoko Gokijyo Kietsu no En* » (et non pas seulement « *Kyoatsu* »). Nous pouvons le traduire et chercher à le comprendre comme « *Shôgun Yoritomo retournant à son château. Ses sujets sont heureux mais pleins de respect* ». La scène est donc des plus lisibles : les personnages représentés sont les sujets du *shôgun* Yoritomo, disposé sur la partie supérieure gauche de la première feuille. Chacun est placé selon la classe sociale qu'il occupe vis-à-vis du *shôgun*. Ainsi, les *samurai* sont les plus proches du général. On les distingue par la hauteur assez conséquente de leur chapeau. Suivent les autres personnages au statut moins élevé, installés dans la pièce adjointe à la salle principale. Ils se différencient des *samurai* par leur tête nue et leur costume, plus sobre. La famille des Minamoto est aussi appelée « Genji ». Il s'agit d'une famille noble, impériale, dont la branche des Seiwa-Genji à laquelle elle appartenait était destinée à exercer le gouvernement militaire, le *bakufu*. Minamoto no Yoritomo, né en 1147 et décédé en 1199, fût le premier *shôgun*[443]. Il devint ainsi, « sous le titre de lieutenant général de l'empereur, le véritable souverain du Japon[444]». Il semblerait que sur l'estampe le dignitaire soit vêtu du *kari-ginu*, un « ample costume aux plis raides, à col rond et manches longues aux poignets serrés par des cordons ». Il s'agit du vêtement traditionnel de la noblesse. Il remplace son armure de guerrier[445]. Sa coiffure est composée d'un *eboshi*, un couvre-chef vertical qui devint l'attribut des dignitaires de second rang puis de toute l'aristocratie. Il était porté avec le toupet typique, aussi bien de jour comme de nuit[446]. L'éventail qu'il tient dans sa main fait partie de l'accessoire avec lequel il se voyait être représenté (*ill. 63*)[447]. Le *sensu*, rapidement considéré comme un objet sacré, devint un symbole de hiérarchie[448]. Il avait la même fonction qu'un sceptre et était l'objet conventionnel des portraits de grands guerriers. Le seul élément qui se

442 OHYA Zensetsou, 1959, p. 17.
443 MENEGAZZO Rossella, 2008, p. 130.
444 GONSE Louis, 2004, p. 50.
445 (dir.) SINGER Robert T., 1998, p. 128.
446 (dir.) BERQUE Augustin, 1994, p. 372.
447 *Op. cit.*, 2008, p. 131.
448 BUISSON Dominique, 1991, p. 96.

réfère à son statut de *samurai* est le sabre, tenu par ses hommes, derrière lui[449]. Le motif de dragon, disposé sur une cloison décorative à la gauche de la composition, est fort de symboles. Le dragon est symbole du divin, mais aussi de force. Le nombre de griffes nous indique, dans les représentations, le statut de l'homme auquel il est associé : à cinq griffes, il s'agit d'un empereur, statut le plus haut et le plus puissant ; à quatre griffes, nous trouvons une référence au prince ; et, à trois griffes, il s'agit d'un homme puissant mais n'étant ni un empereur ni un prince[450]. Ici, le dragon a trois griffes, largement mises en valeur par leur couleur blanche sur un fond noir. Ce petit détail, subtil, est fort en évocation. Nous nous trouvons vraisemblablement dans le château du *shôgun*, à Kamakura, où il s'établit en 1184. La ville était située au pied du Mont Fuji, dans la baie d'Edo. Il y fonda une cité à la puissance agraire qui devint la capitale du nord et resta la résidence des *shôgun* jusqu'au début du XVIIe siècle[451].

Les représentations végétales de cette estampe sont assez particulières. Nous en trouvons trois. La première est largement mise en valeur par sa disposition centrale dans l'œuvre. Il s'agit de deux *bonsaï*, disposés sur des tables basses. Ce végétal est très apprécié des Japonais, puisqu'il amène à la méditation. Le *bonsaï* représente un aboutissement de l'expérience artistique et spirituelle si fortement recherché par le peuple nippon, au travers de la nature[452]. Il permettrait donc de symboliser la sensibilité et le plaisir artistique du *shôgun* mais il pourrait aussi s'agir d'un cadeau de luxe. La seconde entité végétale est celle de l'arbre de grande taille, dont le tronc est disposé de manière oblique sur la feuille droite. Son feuillage s'étend sur les trois feuilles du triptyque. Il s'agit d'un pin mélèze. Celui-ci permet de créer une seconde dimension à la scène représentée : avant d'entrer dans le lieu privilégié du château du *shôgun*, le regard du spectateur traverse les extérieurs de ce domaine. Mais la symbolique de l'arbre permet aussi de montrer la force et la durée du shôgunat. Ainsi, seule une partie de l'arbre suffit à suggérer tout un jardin. Enfin, quelques fleurs de pivoine garnissent l'intérieur de la pièce, sur des *fusuma* destinées à séparer le premier espace du second, au fond. La pivoine est le symbole de la beauté tout comme celui de la durée de la vie. Ainsi, la seconde plante représentée dans l'image permet elle aussi de mettre en avant la force du gouvernement.

449 (dir.) SINGER Robert T., 1998, p. 128.
450 WEISBERG Gabriel et WICHMANN Siegfried, 1982, p. 338.
451 GONSE Louis, 2004, p. 50.
452 MENEGAZZO Rossella, 2008, p. 299.

Figure 47

Yoshitsuya Ichiesai, actif entre 1822 et 1866, illustre au sein de ce *Combat* sa capacité à représenter des guerriers[453].

Ce *Combat* est décomposé, pour l'armée représentée, en plusieurs rangs. Nous trouvons de droite à gauche, selon l'avancée du groupe : *Taïko* (musique), [...]*ni*[...] (second rang), *Kane*[...] (cloches), un nouveau rang de musiciens et *Jin ka Yaku* (coquillages destinés à lancer l'appel). Le premier groupe est donc un ensemble de musiciens qui, en fin de rangée, encourage le reste de la troupe et signale l'arrivée de celle-ci au lieu de bataille. Le son produit par leurs instruments permettait également d'appeler les dieux[454]. Ces derniers sont devancés par les *Yoshinobu kô* (les soldats qui marchent avec Yoshinobu, le *shôgun*), soit le centre de la troupe avec le général de l'armée. Enfin, se trouve une série de *shôgun* que l'on distingue avec leur nom (que nous n'avons pas pu déchiffrer) et la couleur de leur drapeau. Nous connaissons le nom du principal *shôgun*, Yoshinobu, qui sera le dernier à la tête du shôgunat entre 1866 et 1867[455]. Peut-être s'agit-il à ses côtés des quatorze autres *shôgun* Tokugawa : Ieyasu (1603-1605), Hidetada (1605-1623), Ietsuna (1651-1680) ou encore Iemochi (1858-1866)[456] ? À l'intérieur des rangs, chaque soldat se distingue des autres par son casque. Cette partie de l'armure était en effet le moyen pour les guerriers de s'individualiser dans le costume. Il pouvait parfois être lié au nom du guerrier qui le portait[457]. Le casque pouvait aussi couvrir tout le visage et se devait d'être très expressif, afin d'effrayer l'adversaire. L'estampe retracerait alors une partie de l'histoire politique japonaise. Concernant l'ensemble des éléments représentés, il semblerait que cette œuvre soit la partie centrale d'un triptyque. Cette hypothèse est renforcée par le fait que nous ne trouvons pas sur ce papier la signature de l'artiste.

L'arbre est une figure centrale de l'œuvre. Ce pin mélèze, imposant, solide et disposé au centre de la composition, s'élance vers le ciel. Son feuillage est tronqué par le format de l'estampe. Ce type de cadrage, qui coupe l'objet, est une technique japonaise permettant de mettre en avant le haut de l'estampe découpé, cadré, afin de guider le regard du spectateur vers le lointain[458]. Ceci permettait d'ouvrir l'œuvre à l'extérieur des cadres fixés par le format.

453 ROBERTS Laurance P., 1976, p. 204.
454 Documentaire-fiction *Les Samourais*, Arte, diffusé le 25 janvier 2014, 52 min 42s.
455 SHIMIZU Christine, 1997, p. 270.
456 *Ibid.*, p. 270.
457 (dir.) SINGER Robert T., 1998, p. 130.
458 WEISBERG Gabriel et WICHMANN Siegfried, 1982, p. 243.

Suggérer pour représenter plus. Symboliquement le pin, avec sa force et sa longévité, assure à l'armée réussite et victoire. Toute la série de pins qui suit la rangée de soldats représente comme un porte bonheur aux combattants. Les arbres semblent les accompagner.

Figure 48

Cet autre exemple de combat permet une nouvelle fois de présenter la qualité du dessin de l'artiste Yoshitsuya Ichiesai (1822-1866) dans la représentation de guerriers.

Ces *Combats au pied du Mont Fuji* (« *Fujino Susono Kassen* ») sont représentés selon une composition assez originale. Nous trouvons, sur une plaine devançant le Mont Fuji, un grand nombre de guerriers et *shôgun*, combattant entre eux. Chaque armée se distingue des autres par son drapeau. Ce type de drapeau, appelé *nobori*, était utilisé dans les champs de bataille afin d'identifier les différents groupes de guerriers grâce à des motifs ou à des écritures. Ils sont généralement de forme rectangulaire et tendus à des traverses sur un seul côté, par un moyen de boucles[459]. Le bleu représente le *shôgun* Miura[...] tandis que le rouge est l'emblème de Taki Ushisaburo. Nous pouvons également distinguer, au centre de l'œuvre, Nitta Shiro, sur un sanglier. C'est le personnage le plus mis en valeur dans l'œuvre. L'animal qu'il chevauche, à la taille fortement exagérée, est symbole de force. On le nomme *yamakujira*[460]. Également considéré comme un animal courageux et ne reculant pas devant l'ennemi[461], le mammifère se prête très bien au sujet de l'œuvre qui est celui du combat. Cette estampe manifeste d'une grande puissance, à la fois suggérée par le Mont Fuji, dressé à l'arrière plan, et la force des combats exécutés. L'arrière plan de l'image est composé d'un ciel d'un bleu d'une certaine force. On remarque un très beau dégradé, résultant d'un savoir-faire artistique de qualité. Ce dégradé aurait pu être réalisé par la technique du *fukibokashi*. Cette technique d'impression consiste à passer un chiffon humide sur une partie de la planche de bois, ce qui permet à la couleur, appliquée sur cet espace humide, de former un dégradé par bandes[462]. Cette partie de l'estampe nous offre également la marque des rainures du bois d'impression. Ceci est possible par la coupe du bois dans le sens du fil. C'est ce qui témoigne de l'authenticité de l'épreuve[463].

L'artiste a créé une forte distinction entre la taille des personnages et la taille de la montagne. Ceci s'explique par le fait que dans l'estampe japonaise, les représentations humaines servent à mettre en avant la nature environnante. Comme Hokusai le fera si bien dans sa série des *Trente-six vues du Mont Fuji*, les hommes soulignent la grandeur

459 *Japan : An Illustrated Encyclopedia*, 1993, p. 379.
460 KOYAMA-RICHARD Brigitte, 2014, p. 121.
461 WEBER Victor Frédéric, 1923, p. 246.
462 FAHR-BECKER Gabrielle, 2012, p. 191.
463 NEWLAND Amy et UHLENBECK Chris, 1991, p. 32.

« surhumaine » du volcan. Le Mont Fuji apparaît ainsi à la fois élément composant de la ville d'Edo mais aussi figure divine[464]. La série de rameaux de pin mélèze crée un cadre à l'image qui suggère un premier plan. Ce premier plan sur lequel se heurte l'œil du spectateur permet de placer la scène dans le lieu d'action : la forêt. Aucun autre arbre n'est dessiné dans le reste de la composition. Tous les personnages sont représentés sur un fond uni, en aplat de couleur verte. Ainsi, la forêt n'est suggérée que par la représentation d'un seul arbre. Ceci crée également un écran qui donne l'impression au spectateur de regarder ce combat au travers d'une ouverture. Il est ainsi placé comme extérieur à la scène. C'est également ce que fait l'estampe en donnant une image, donc un regard, sur un combat passé.

464 LOUIS Aubert, 1922, p. 44.

Figure 49

Yoshitora, de nom Ichimôsai Yoshitora, est un artiste du milieu du XIXe siècle. Il fût élève de Kuniyoshi[465].

Le cartouche destiné à l'inscription du titre est particulièrement fin. On y distingue quelques feuilles et épis qui apportent une certaine douceur à la forme régulière du rectangle. Le titre de la maison d'*oiran* représentée au travers de l'estampe y est inscrit : « *Shin Yoshiwara Inamoto* ». L'imprimeur a indiqué à la fois son nom et son adresse au sein de deux cartouches, en bas de la feuille droite. Il s'agit d'Isea Kisaburo, résidant à « Minami den bajyo Misone ». Le thème de l'œuvre est donc visiblement le même que celui de la *fig. 44*. Il s'agit également d'une *ukei-e*, c'est-à-dire d'une estampe en perspective. L'ensemble du lieu (architecture, objets et personnages) est mis en avant par cette technique de représentation. Le nom des femmes est une nouvelle fois indiqué par des cartouches rouges. De droite à gauche nous distinguons : Ichuzu et Koina, pour la feuille de droite ; Ariwara, Kachyo et Yogura, pour la feuille centrale ; et Urushino, Suke et deux autres noms illisibles, à gauche. Au centre, les *oiran* jouent du *shamisen*, tandis que l'une des femmes de droite s'apprête à sortir de sa housse un *koto*. Le reste de la pièce est composé d'un certain nombre d'objets, comme un paravent, un chauffage (ou un chauffe eau ?), une théière, un service à thé ou encore des tables basses. La scène semble représenter les activités auxquelles s'adonnent les *oiran* dans leur maison. L'estampe fonctionne donc elle aussi comme une publicité pour une nouvelle maison de plaisir : la *Maison Inamoto*. Tout comme dans la *fig. 44*, les courtisanes prennent place sur un tapis pour réaliser, en collectivité, les activités auxquelles elles s'adonnent. Le tapis est ici repoussé sur le bord de l'ouverture de la véranda. Il s'agit également d'un tapis rouge aux motifs floraux de couleur dorée. Les représenter en train de réaliser des prouesses artistiques montre également leur qualité et leur savoir-faire en tant que courtisanes. Toutes ces femmes, au vêtement riche et à la coiffure garnie d'épingles, ne sont pas les seules de la maison. Cette dernière semble s'étendre sur un grand espace encore. Il est suggéré par la perspective à l'occidentale. Une ouverture, autour de laquelle semblent se déployer divers espaces (des chambres ?), laisse entrevoir un jardin.

Ce jardin est composé des mêmes plantes que dans la *fig. 44* similaire. On trouve un pin mélèze et un cerisier en fleurs. Ces plantes apparaissent donc être les motifs végétaux

465 *The Floating World, Japanese popular prints 1700-1900*, 1973, non paginé.

majeurs liés aux figures de courtisanes. Les fleurs de cerisiers sont reprises au premier plan de l'image. Une série de rameaux bien fleuris se déploie sur tout le long de la partie inférieure des trois feuilles composant le triptyque. Ceci suggère l'extérieur de la véranda. Les courtisanes présentent elles aussi de nouveau des décorations végétales sur leur vêtement, toujours semblables à celles des *kimono* de leurs concurrentes de la maison précédemment présentée.

Figure 50

Ichizusai Yoshikazu, né vers 1850 et décédé en 1870, est un artiste de la capitale, Edo[466].

Le personnage représenté est indiqué par le cartouche jaune. Il s'agirait d'un personnage au nom masculin, « *Mitata Yoshinaga* », tandis que sur la représentation il s'agit sans aucun doute d'une femme. Ceci porte donc à confusion. La figure féminine représentée à la particularité d'être très longiligne. Sa position, classique, debout et de face, intensifie cette verticalité. La finesse du physique de cette femme est peu courante, les courtisanes des estampes habituelles ayant les formes plus voluptueuses[467]. La courtisane pose au centre de la feuille avec une certaine sensualité. Son corps est vêtu d'un *kimono* léger, ordinairement porté en été. Le motif décoratif de celui-ci s'étend sur tout le tissu. Une ceinture épaisse de couleur plus sombre fait contraste. On voit que l'intérieur de son vêtement est lui aussi de couleur plus vive. Ceci crée un rappel discret et subtil. Ce sont les motifs ainsi que les traits des plis du tissu qui dessinent les formes du corps de la courtisane. Le tombé de son vêtement alourdit sa posture et l'attache au sol. On observe dans l'ouverture des plis de tissu un pied de la courtisane. C'est le drapé du *kimono* qui délimite le sol, puisque l'arrière plan est entièrement blanc. Aucune ligne n'a été tracée pour délimiter la terre. C'est la figure qui maitrise entièrement la composition. La femme adopte des gestes délicats. L'une de ses mains est posée sur sa poitrine, à l'intérieur de son vêtement. L'autre ôte délicatement son unique pince à cheveux. Ce geste est très sensuel. Nous pouvons imaginer que la femme s'apprête à se déshabiller entièrement. L'estampe est très épurée. Le fond est entièrement uni, même si celle-ci est usée. Puisque l'œuvre ne représente que l'*oiran*, il semblerait qu'elle soit destinée à donner une image de la belle femme. La femme suffit à composer un ensemble complet. Dans l'estampe japonaise, une *oiran* peut devenir le sujet unique de l'œuvre. La force de sa beauté suffit à remplir toute la surface du papier.

Deux types de feuillages sont présents. Ils viennent décorer un petit espace de l'œuvre, sans l'alourdir ni ternir la prestance de la figure féminine. Ces derniers prennent place dans une petite fenêtre carrée disposée à l'arrière de la tête du personnage. Ils 'agit d'une ouverture sur l'extérieur. Ceci ouvre également l'œil dans l'image, en suggérant un autre plan. On y trouve des feuilles de bambou ainsi que des feuilles d'*asagao* (volubilis), plante populaire au

466 BALCOU Françoise, 1998, p. 184.
467 *Ibid.*, p. 184.

Japon et qui est symbole d'été (*natsu*). Cette plante a la particularité de ne fleurir que le matin, tel que nous l'indique son nom. En effet, « *Asa*[...] » signifie « matin » et « [...]*gao* » est le mot « visage », soit « visage du matin ». La fleur ne dévoile donc son visage que le matin. Au Japon, les enfants cultivent cette plante lors des vacances d'été car elle est simple à entretenir. Cette activité fait partie d'un des devoirs obligatoires durant les vacances scolaires. Les jeunes écoliers doivent même tenir un journal où ils indiquent l'évolution de leur plante, document qu'ils doivent remettre au professeur à la rentrée. L'*asagao* est une plante populaire dans les jardins japonais. D'ordinaire aux fleurs de couleurs bleuâtres, elles peuvent également être blanches, rouges ou violettes[468]. Ici, les fleurs sont rouges pâles. Un petit oiseau, quasiment invisible tant il se confond avec le reste de la composition, s'est posé sur la branche du volubilis. On peut aussi trouver, par la présence de la fleur à l'arrière plan, un lien entre la courtisane et celle-ci. Au Japon, on liait les belles femmes et la nature puisque toute deux étaient image d'une « nature en plein épanouissement ». Ainsi, les courtisanes étaient appelées les « filles-fleurs »[469] et, à leur arrivée dans les maisons, on leur donnait souvent le nom d'une fleur[470]. Le volubilis est également nommé « belle de jour[471]». Il pourrait ainsi s'agir du surnom de la courtisane. De plus, on trouve dans la couleur verte un symbole de fraîcheur. Ainsi, l'estampe propose une double image de la beauté féminine : la femme en elle-même et sa symbolique dans la nature.

468 *Japan : An Illustrated Encyclopedia*, 1993, p. 1 007.
469 DELAY Nelly, 1993, p. 129.
470 *Ibid.*, p. 137.
471 Cartels d'œuvres, exposition *Hokusai*, Grand Palais, Galeries nationales, 1er octobre – 18 janvier 2015.

L'étude du Carton 5 est le témoignage de la grande variété à la fois d'artistes et de sujets regroupés et figurés dans le fonds Ohya. Ces œuvres, ici plus tardives, ont un style artistique qui a déjà évolué durant l'ère Edo et l'ère Meiji. Il apparaît désormais établi de manière plus forte, ce qui offre également une variété des possibilités de composition pour les artistes.

En effet, certains artistes choisissent des compositions artistiques assez « sobres » de manière à mettre le sujet de l'œuvre en avant. D'autres les enrichissent par une composition riche et variée, plusieurs éléments se développant autour du sujet central. Ceci est notamment l'occasion de montrer de nouvelles capacités artistiques avec l'application de la perspective à l'occidentale.

Les estampes étudiées présentent ainsi un traitement innovant du feuillage. Celui-ci est toujours présent mais apparaît plutôt en tant que cadre ou petit motif accompagnateur de la figure.

6- CARTON 6 :

Le Carton 6, « Hiroshige à Mosai n° 391 à 439 » comprend les œuvres d'un dizaine d'artistes soit : Chikanobu (c'est-à-dire Kanenobu), Hiroshige (qui, avec Hokusai, est le graveur de l'*Ukiyo-e* le plus connu en occident), un autre auteur au nom inconnu, Tominobu, Nobukasu, Hosaï, Kiochika, Fusatane, Sabahide, Sadafusa et Mosai.

Aucun des thèmes ici regroupés ne diffère de ceux déjà rencontrés précédemment, sauf le premier de tous :

- (*Koyomi-e*) Le sujet d'estampe le plus abordé dans ce sixième carton est celui de la représentation des saisons au travers des fêtes et des signes du zodiaque. 10 estampes de l'auteur inconnu et de Chikanobu nous les offrent.

- (*Meisho-e*) 9 estampes représentant des parcs et endroits précis réalisées par Chikanobu, Nobukasu et Hiroshige (illustre la vie urbaine de Tôkyô) forment le second ensemble le plus important du carton.

- (*Yakusha-e*) Nous trouvons également 8 estampes de *kabuki*. On les doit à Tominobu, Sadefusa, Hosai, Chikanobu et Hiroshige.

- Hormis les acteurs, d'autres personnages plus communs (comme un prêtre, un noble, etc.) sont représentés. On compte 6 œuvres de l'auteur inconnu, de Chikanobu, de Mosai, de Sadahide ainsi que de Tominobu.

- (*Musha-e*) 4 papiers sont consacrés à rendre en image l'histoire de héros. Ce sont des réalisations de l'auteur inconnu, de Chikanobu et de Kiyochika.

- Chikanobu et Nobukasu nous proposent également 3 estampes sur le thème de la guerre (combat et navire).

- (*Kodomo-e*) 1 jeu de l'oie est présent dans ce carton et ce sous 3 œuvres d'Hiroshige.

- Certaines scènes quotidiennes, comme le nettoyage ou le repas d'un gâteau, sont proposées dans 3 estampes de Chikanobu.

- (*E-hon*) Chikanobu a aussi réalisé 1 poème.

- 1 œuvre est particulièrement intéressante puisqu'elle est destinée à la représentation d'un costume. C'est le travail de Fusatane.

- (*Bijin-e*) Cette fois-ci, les courtisanes occupent une place moins importante dans l'ensemble puisque 1 seule estampe, de l'auteur inconnu, a été répertoriée.

Au total, le groupe du Carton 6 est moins conséquent que les précédents puisque seulement 49 estampes y ont été répertoriées. On constate l'importance du thème de la représentation des signes du zodiaque ainsi que de l'artiste Chikanobu (*ill. 67*). Nous nous sommes donc naturellement penchés sur l'étude de ce sujet et de ce graveur. Les estampes seront présentées non pas selon un classement habituel des signes du zodiaque mais selon un ordre qui respecte la numérotation de l'inventaire. Cette étude nous permettra aussi de montrer une innovation dans le traitement de la représentation du paysage au travers d'un espace défini par l'artiste. Cet espace se manifeste par une ouverture de forme circulaire ou rectangulaire à l'arrière de la figure. Uniquement 9 estampes seront traitées (au lieu de 10), puisque les autres artistes ne proposent pas ce système de présentation du paysage au moyen d'une ouverture. Il s'est avéré être plus pertinent de traiter d'un moins grand nombre d'œuvres que de présenter une dixième et dernière estampe qui n'aurait pas été en lien avec le reste du groupe. Une autre œuvre aurait également pu être choisie en guise de comparaison, mais les estampes des autres groupes suffisent à rendre évidente la confrontation picturale de ces nouvelles œuvres avec les autres.

Les estampes fonctionnent comme un calendrier où le mois est indiqué par des détails ou des motifs de la composition. Ces œuvres sont donc réservées à un public érudit et sont à l'image des *surimono* et des *egoyomi* (premiers calendriers sous forme d'estampe[472]). Ces calendriers étaient réservés à un groupe (membre d'un club de poètes, par exemple) capable d'apprécier leur beauté[473]. Chaque œuvre était en effet travaillée avec attention. On y ajoutait mica, gaufrage ou encore dégradé[474]. Chacune des estampes du groupe que nous allons étudier comporte en effet un dégradé coloré en arrière plan. L'une a également un décor de gaufrage. Ils étaient offerts au Nouvel an[475]. Le fait que ces images ne soient que peu diffusées permettrait d'expliquer le fait qu'il n'y ait aucun cachet ni d'éditeur ni de censeur pour aucune des estampes sélectionnées dans ce carton. Ce sont les activités des femmes représentées qui permettent d'illustrer le moment de l'année mentionné[476].

Ce thème en série s'explique par une explication commerciale. Les sujets illustrés correspondaient aux envies et demandes des commanditaires. Les productions d'estampes fonctionnaient par « cycle ». Lorsqu'un cycle plaisait, il était reproduit une nouvelle fois. Les estampes étudiées ici correspondent au cycle du « passage du temps » puisqu'elles illustrent des mois de l'année. Ce procédé en cycle était donc une habitude pour les artistes. On

472 Voir DELAY Nelly, *Le Jeu de l'éternel et de l'éphémère*, Arles, Philippe Picquier, 2004, p. 59-68.
473 KOYAMA-RICHARD Brigitte, 2003, p. 127.
474 *Ibid.*, p. 128.
475 *Ibid.*, p. 129.
476 DELAY Nelly, 1993, p. 185.

privilégiait plus une structure cyclique qu'une structure hiérarchique (concept qui oppose la production artistique japonaise à la production artistique occidentale). Ces cycles sont pour les artistes à la fois un sujet de représentation et une application du principe de la « loi universelle des changements », issues des sages anciens[477].

477 HAJEK Lubor, 1976, p. 34-35.

Figure 51

Chikanobu, de nom Yoshu Chikanobu (1838-1812), est surtout connu pour ses représentations de personnages de la cour et de l'aristocratie[478]. L'artiste s'intéressait donc avant tout aux scènes de genre[479]. Élève de Toyohara Kunichika (1835-1900), il réalisera des estampes qui, contrairement à celles de son maître, se détacheront de la tradition[480].

Pour chacune des représentations des signes du zodiaque, Chikanobu en donne le titre dans un cartouche rectangulaire coloré, placé à l'intérieur de l'ouverture géométrique. Y sont inscrites les informations suivantes : titre de la série, nom du signe du zodiaque (entouré) et nom du lieu représenté. Il s'agit dans cette estampe de « *Mitate 12 chi. Mi. [...]* » (et non pas « *shi* », erreur de lecture commise pour chacune des estampes et que nous pouvons donc corriger ainsi à chaque fois). Nous pouvons tenter de traduire ce titre par : « *Vues des 12 signes du zodiaque. Le serpent* ». Il s'agit donc du sixième signe du zodiaque, le serpent, dit « *mi* » (*ill. 68*). Il correspond au mois de juin. Cette datation par animal correspondant aux différents signes du zodiaque, donc au mois, mais aussi à l'année, voire à l'heure, n'est utilisée dans les estampes qu'à partir du XIXe siècle, plus précisément à partir de 1800[481]. Nous pouvons en profiter pour préciser que s'adjoint à ce cartouche, à l'intérieur de la forme rectangulaire, des signes japonais. Ces derniers sont eux aussi présents dans chacune des six estampes similaires, et ce de la même manière. Nous ne sommes pas parvenu à les lire sur cette œuvre, mais il s'agirait à chaque fois du nom du lieu représenté. Peut-être qu'ici nous trouvons une maison de courtisanes (le dernier *kanji* désignant le mot « femme ») ? Ces six estampes qui se composent de la même façon disposent toutes d'un cartouche jaune, en bas de la composition. Celui-ci renseigne à la fois la date d'impression, le nom et l'adresse de l'imprimeur. Ici, les informations sont les suivantes : « *Ni jyu roku nen.* [Kanji d'impression]. *Morimoto [*ou *Junsaburo]* ». L'œuvre date de la 26ème année de l'ère Meiji, soit de 1893. La jeune femme joue du *koto* à treize cordes, aristocratique. Il s'agirait donc bien d'une courtisane.

Les arbres présents dans le paysage sont surement des cerisiers en fleurs. Nous sommes donc peut-être au printemps. Cette hypothèse est renforcée par la décoration du vêtement de la femme, faite de fleurs d'hortensia. Cette plante, appelée au Japon *ajisai*, fleurit

478 CAWTHORNE Nigel, 1998, p. 70.
479 LIBERTSON Herbert, NEUER Ronie et YOSHIDA Susugu, 1985, p. 355.
480 *Op. cit.*, 1998, p. 70.
481 STEWART Basil, 1920, p. 292.

en été[482]. La scène figurant le mois de juin, ceci est donc logique. Les autres arbres sont des pins weymouth. Le rose des fleurs de cerisiers est repris dans toute l'atmosphère de l'estampe. On distingue en effet un dégradé sur le fond du papier, comme un halo. Ce dernier est accentué de zones vertes, reprenant la couleur des pins. Les fleurs que nous ne pouvons pas distinguer sur les arbres de l'image supérieure sont figurées sur le *kimono* de la courtisane. Il s'agit de fleurs de cerisier ainsi que de pivoines, également présentes sur les épingles de sa coiffure. Cette estampe est ainsi très douce. Ceci est sans doute destiné à suggérer la naissance du printemps.

482 *Japan : An Illustrated Encyclopedia*, 1993, p. 578.

Figure 52

Cette œuvre est intitulée « *Mitate 12 chi. Ne. Daigoku Ten* » que l'on traduit, si nous reprenons le même système que pour l'œuvre précédente, « *Vues des 12 signes du zodiaque. Le rat. Temple Daigoku* ». Nous sommes alors face à la représentation du premier signe du zodiaque, le rat, dit « *ne* » (*ill. 69*). Il correspond au mois de janvier. Le nom du temple représenté à l'arrière plan est repris sur les lanternes de bambou de couleur rouge (appelées *chyochin*), disposées à l'intérieur de celui-ci. Il s'agit du nom du dieu auquel est dédié le temple : *Daigoku*. *Daigoku* est l'un des sept dieux du bonheur[483]. Architecturalement, le temple est constitué de bois, décomposé en poutres et poteaux. Les remplissages entre les éléments structurels sont des écrans, mobiles ou fixes. Le toit est de taille importante. L'ensemble est surélevé par une sorte de podium[484]. Les temples bouddhistes[485] ont pour les Japonais plusieurs rôles. Les familles et les individus font appel aux divinités à l'occasion de plusieurs circonstances (naissance, maladie, réussite, etc.) et les sanctuaires sont visités à la fois pour les rites de passage et les cérémonies[486]. Ainsi, la religion occupe une place importante dans la vie des Japonais. Elle leur permet d'assurer un certain nombre de valeurs, une stabilité, mais aussi de confirmer l'appartenance à un groupe[487]. Cette estampe dispose également, tel que nous l'avions mentionné précédemment, du même cartouche jaune. On retrouve la date de la 26ème année du Meiji ainsi que le même nom d'éditeur (Morimoto ou Jynsaburo). Ceci nous indique que ces six estampes similaires dans la composition sont en fait une série, réalisée par Chikanobu en 1893, sur le thème des signes du zodiaque. Puisque nous n'en disposons que de 6, il manquerait alors 6 autres estampes pour recomposer l'ensemble des illustrations des 12 signes du zodiaque et ainsi la série complète de l'artiste. Cette fois-ci, nous sommes parvenu à déchiffrer la légende de l'image encadrée. Il s'agirait de « *Nobuyasu* », au sens malheureusement inconnu. La jeune femme agenouillée tient dans sa main un gâteau délicatement enveloppé dans du papier. Ceci est courant au Japon. Le papier est pour les Japonais ce qui est pour nous une assiette. Il pourrait s'agir d'un gâteau de riz, le *mochi*, destiné à être offert aux divinités. Il s'agissait d'un geste courant, réalisé lors de la fête du Nouvel An (*shôgatsu*), la plus importante de l'année[488] ou bien pour offrir aux voisins ayant

483 TOMOKO Sato, 2011, p. 89.
484 (dir.) BERQUE Augustin, 1994, p. 5.
485 La religion bouddhiste est apparue au Japon au VIe siècle environ (GUTH Christine, 1996, p. 34).
486 *Ibid.*, p. 35.
487 *Ibid.*, p. 34.
488 KOYAMA-RICHARD Brigitte, 2014, p. 84.

eux même offert des cadeaux pour une naissance[489]. La seconde femme tient justement dans ses bras un bébé coiffé d'un béret rouge. La scène représentée pourrait ainsi être celle du *omiyamairi*. Il s'agit de la « présentation de l'enfant aux divinités du sanctuaire shintô, auxquelles on demandait la protection du bébé »[490]. Ici, l'enfant est une fille, puisque son *kimono*, revêtu pour l'occasion, est à dominante rouge. Les garçons sont plutôt vêtus de noir.

Les deux pins weymouth présents dans la composition interne à l'œuvre sont élégamment représentés. Ils sont tout les deux composés de la même façon, à savoir d'un tronc, de grande taille, montant encore plus haut que le temple, et de rameaux positionnés uniquement vers la gauche. Le feuillage, dense, occupe toute la partie du ciel encore visible. L'artiste dessine ces pins de façon très contemporaine. On observe en effet un aplat de couleur aussi bien pour le tronc que pour les feuilles, ainsi qu'un ajout de traits noirs. Ces derniers sont plus vifs et plus détaillés, plus précis, que dans les estampes précédentes. Chikanobu impose ainsi l'avancée d'un savoir-faire durant l'ère Meiji. Les pins, par leur grande taille et le fait qu'ils soient imposants, confèrent au lieu religieux un caractère encore plus solennel. Ici aussi, la nature est riche et quasiment divine.

489 (dir.) BERQUE Augustin, 1994, p. 195
490 KOYAMA-RICHARD Brigitte, 2014, p. 72.

Figure 53

Cette œuvre fait également partie de la série réalisée en 1893 (cartouche jaune identique). Cette troisième estampe de la série de Chikanobu est intitulée « *Mitate 12 chi. Ou. [...]* ». Elle est consacrée au quatrième signe du zodiaque, le lièvre (ou le lapin), dit « *ou* » (*ill. 70*), correspondant au mois d'avril. L'ouverture sur le paysage présente à gauche un *tori* (portique rouge marquant l'entrée des sanctuaires shintô). Il pourrait donc s'agir, à droite, de la toiture d'un temple. Un indice renforce l'hypothèse du temple. L'enfant porte sur son épaule un objet symbole de bonheur (un morceau de bois auquel sont accrochés papiers et rubans symboliques) spécialement distribué lors des fêtes réservées aux temples. Plus qu'un habitat, le bâtiment serait plus vraisemblablement de type sacré. La note en bas de l'illustration renseigne un nom : « Nobuhiro ». Peut-être s'agit-il du nom du site religieux ? Il s'agirait d'un temple de style zen, également nommé style chinois (*kara-yô*). Ces éléments architecturaux sont introduits au Japon depuis la Chine des Song pendant l'époque de Kamakura (XIIe-XIVe siècles). Le bâtiment est petit, aux structure légères, ainsi que complexe dans les détails[491]. C'est ce que l'on trouve ici, avec les motifs sculptés en façade. Les deux personnages, une mère et son enfant, viendraient donc de quitter la fête du temple. Les deux espaces de la composition représentent ainsi les deux espaces-temps suggérés par l'image. La femme est habillée d'un *kimono* aux lignes verticales ainsi que d'un par-dessus sombre. L'enfant, qui est sans doute une petite fille, porte un habit aux motifs très enfantins. Les dessins géométriques évoquent les *origami* (pliages de papier japonais) ou encore les cerfs-volants.

La scène semble se dérouler en hiver, plus particulièrement en février. C'est l'arbre, sur la gauche, qui nous renseigne sur l'époque puisqu'il s'agit d'un prunier au tout début de sa floraison et cet arbre fleurit d'ordinaire au mois de février. Toutefois, à l'époque Meiji, le printemps s'étendait sur les mois de janvier, février et mars, tandis qu'aujourd'hui l'hiver dure jusqu'en mai. Peut-être s'agit-il donc de la fin de l'hiver ? Le cerisier est particulièrement esthétique. Une petite haie de bois, à ses pieds, nous indique que nous nous trouvons en ville. Sa forme courbe ainsi que le manque de branches nous laissent imaginer que l'arbre est assez vieux. Il pousse pourtant toujours très haut, comme nous l'indique la petite branche fleurie qui dépasse la composition, quasiment vers l'extérieur du papier. Le géométrisme des habits des personnages n'est pas sans rappeler la structure de l'arbre. Le reste des arbres est présent autour du temple. On trouve des branches de cerisiers non encore fleuries ainsi que des pins.

491 (dir.) BERQUE Augustin, 1994, p. 5.

Figure 54

Il s'agit cette fois-ci du onzième signe du zodiaque : « *Mitate 12 chi. Inu. [...]* », le chien, dit « *inu* » (*ill. 71*). Il correspond au mois de novembre. Les personnages composent visiblement une famille. La mère, le mari, un enfant, un bébé et une grande fille, ou une sœur. Cette dernière est très délicate. On ressent encore son jeune âge. Elle tient de sa main un parapluie replié. Son vêtement est décoré de teintes claires et de formes sinueuses qui renforcent son air doux. La mère porte son bébé dans des couches de tissus, sur le devant de son ventre. Son *kimono* à pois lui donne un air calme. Le père a, quant à lui, un air plus sévère. Les traits de son visage sont tirés et son vêtement beaucoup plus sombre. L'enfant tient dans sa main gauche un *shichigosan*. Il s'agit d'un bonbon long enveloppé dans du papier vendu lors de la fête des enfants. Il est même le symbole de cette fête. La fête des enfants est destinée aux jeunes garçons âgés de 3 à 5 ans et aux jeunes filles de 3 à 7 ans. Elle se déroule le 15 novembre de chaque année[492]. La scène se passe donc à cette date. Représenter les enfants dans leur vie quotidienne était le second sujet majeur des estampes d'enfants[493]. Ici, le papier dans lequel est enveloppée la friandise contient l'inscription « *Chitose Ame* » que l'on peut traduire par « Le bonbon de 1 000 ans ». Ceci va en effet avec la grande taille du bonbon, qui durera très longtemps. À côté des chiens portés par le père – qui font bien entendu écho à l'animal associé au signe du zodiaque – on trouve une inscription malheureusement non lisible entièrement : « *Nobu[...]* ». Peut-être s'agit-il du nom d'un des personnages ? On peut ainsi imaginer qu'il s'agit de personnalités importantes pour l'époque.

L'arrière plan est constitué d'un dégradé gris de grande qualité. Sa finesse nous laisse même distinguer les différents rainures du bois de la planche. L'ouverture sur l'extérieur présente un bois dans lequel prend place une maison. Elle est surement le lieu de la fête d'où viennent les personnages. Nous trouvons des pins weymouth disposés de façon dense. L'artiste travaille les arbres de manière différente selon leur disposition. Ceux du premier plan ont une couleur sombre et les traits des branches sont beaucoup détaillés tandis que ceux plus au fond ont une couleur plus pâle et les branches juste esquissées. L'artiste, par son dessin ainsi que par les différents couleurs qu'il emploie, instaure une perspective.

492 Elle est aujourd'hui toujours donnée à la même date de l'année.
493 KOYAMA-RICHARD Brigitte, 2014, p. 72.

Figure 55

Le dragon, dit « *tatsu* » (*ill. 72*) et indiqué dans le titre « *Mitate 12 chi. Tatsu. [...]* », correspond au cinquième signe du zodiaque, donc au mois de mai. Nous ne sommes pas parvenu à expliquer de manière approfondie le fait que la jeune femme accroupie tende de ses doigts une branche de pin. Mais celle-ci apparaît décorée de façon très moderne. En effet, un visage ainsi que des yeux, une petite langue rouge tirée et une queue écaillée semblent former le corps d'un dragon, avec le reste du feuillage vert. Ceci serait donc un objet symbole de l'animal. Le dragon est un animal mythique, d'origine chinoise. Toujours représenté en lien avec l'eau (présente dans la chevelure mouillée de la femme ainsi que dans son *kimono* aux motifs d'eau répartie en flaques), il est le symbole de la « pluie fécondante »[494]. Le mois de mai serait donc le mois de la fertilité, sans doute celui des pousses agricoles. Nous aurions pu voir dans ce geste une évocation de la fête Tanabata, mais certains éléments ne concordent pas. Il s'agit d'une légende chinoise selon laquelle « une jeune fille […], en compagnie de ses sœurs, croisa un serpent géant porteur d'une missive adressée à leur père de la part de son maître. Ce dernier exigeait que l'une des trois filles suivit le reptile. Devant le refus de ses sœurs aînées, la benjamine accepta de se sacrifier. Il lui fut alors ordonné de trancher le tête du monstre, ce qu'elle fit […]. À sa grande surprise, elle vit alors apparaître un beau jeune homme qui demanda sa main et devint son époux. Mais, victime de la jalousie du père de celui-ci, ou, selon les variantes, d'un démon, le jeune couple fut séparé. Ils se transformèrent en étoiles et ne purent se retrouver qu'une fois l'an, retrouvailles célébrées lors de la fête de Tanabata »[495]. Nous retrouvons dans l'estampe plusieurs éléments de cette légende : la position à genoux du personnage de droite (la demande en mariage), la figure du dragon au centre quasiment réduite à une tête (le serpent), la différence d'âge entre les deux femmes (tout comme les sœurs), le rassemblement en un point central des deux personnages (les retrouvailles des amants). Toutefois, la fête de Tanabata a lieu le septième jour du septième mois[496], tandis que l'estampe illustre le troisième mois de l'année. Ceci porte à confusion. La seconde femme, debout, s'apprête sans doute à attraper cette figurine. Son *kimono* est décoré de motifs de chauve-souris (*kômori*) dont les ailes, pour les Japonais, évoquent les plis de l'éventail[497]. Elle tient justement dans sa main gauche un *uchiwa*, un éventail rond destiné aux personnes « communes », les *sensu*, éventails rectangulaires, étant plutôt réservés aux

494 FREDERIC Louis, 1996, p. 197.
495 KOYAMA-RICHARD Brigitte, 2014, p. 87.
496 *Ibid.*, p. 86.
497 *Japan : An Illustrated Encyclopedia*, 1993, p. 102.

personnalités. C'était un accessoire de publicité adopté par les acteurs de théâtre ou encore les courtisanes célèbres, comme celle-ci[498]. Sa coiffure est totalement différente (et très peu commune dans les estampes japonaises) de celle de l'autre personnage. En effet, ses cheveux sont détachés et non coiffés. Elle pourrait revenir d'un bain. Ceci nous permettrait de comprendre quel lieu est représenté en arrière plan. Il pourrait s'agir de l'entrée d'un bain de plein air. Il en existe plusieurs au Japon. Les bains se font en pleine nature dans des sources d'eau chaude naturelles. Ces bains, appelés « *onsen* », sont généralement situés en montagne[499]. La femme agenouillée porte d'ailleurs sur son épaule un morceau de tissu, qui pourrait être une serviette destinée à essuyer la femme de gauche. Nous retrouvons sur l'image l'inscription « *Nobu[...]* » déjà rencontrée dans la *fig. 54*. Peut-être s'agit-il du lieu représenté à l'arrière plan. On peut imaginer un temple, de part le *tori*, en partie camouflé par les arbres. Se recueillir sur les tombes entre le treizième et le quinzième jour du septième mois était une tradition[500].

Un seul type d'arbre est représenté. Il s'agit de pins. Le pin weymouth est approprié à la scène puisqu'il s'agit d'un lieu en montagne. Les résineux se situent généralement sur les monts, où aux endroits où l'altitude est un peu élevée. La posture des arbres de l'arrière plan ne fonctionne pas avec celle des personnages. Dans ces estampes plus tardives que celles étudiées dans les cartons précédents, les arbres et leur feuillages ne semblent pas être pensés en lien avec la composition. De plus, Chikanobu les représente dans cette série au sein de la seconde scène qu'il isole dans un espace défini. Les pins servent juste à situer le lieu de la scène, tout comme dans l'estampe précédente, par exemple. Mais le premier plan, avec les femmes, comporte toutefois un peu de feuillage, au travers de la figurine de dragon. Ceci donne également du sens à la scène illustrée.

498 BUISSON Dominique, 1991, p. 94.
499 *Japan : An Illustrated Encyclopedia*, 1993, p. 105.
500 KOYAMA-RICHARD Brigitte, 2014, p. 89.

Figure 56

Chikanobu présente dans cette estampe l'application de ce qui le différenciera de ses contemporains, à savoir la représentation des personnages en habits européens[501]. En effet, les autres artistes continueront à représenter des belles femmes en habits traditionnels.

Cette œuvre est la dernière de la série consacrée à la représentation des signes du zodiaque. « *Mitate 12 chi. Ushi. [...]* » est consacrée au second signe : la vache (ou le taureau), dit « *ushi* » (*ill. 73*). Il est associé au mois de février. Le nom du signe est illustré par la sculpture de vache présente dans l'image rectangulaire. La vache est pour les Japonais un lien entre les dieux et les humains, peut-être parce-qu'elle a une grande importance pour les paysans puisqu'elle est un moyen au peuple nippon de subsister (elle fournit le lait, la viande, aide à tracter les charges lourdes, etc.). L'animal est donc un messager entre les dieux et l'homme. Une des deux femmes du premier plan est assise sur un banc sur lequel est disposé ce qui semble être un repas : un gâteau enveloppé et du thé. L'autre femme, avec qui elle discute, est vêtue d'habits de qualité. Ceci est visible par la multiplicité des étoffes qu'elle porte sur son dos ainsi que par leurs coloris vifs. Cet élément nous confirme que la scène se déroule au mois de février. À l'arrière plan, nous distinguons un homme, discutant avec une jeune femme, vêtu d'habits occidentaux. C'est précisément à la fin de la période d'Edo que le vêtement traditionnel (*wakufu*), sera par certains remplacé par le vêtement occidental (*yôfuku*)[502]. Introduit chez les étudiants en langues occidentales en 1857, il deviendra quotidien dès 1940[503]. Le pantalon rayé de l'homme trouve un rappel dans le *kimono* de la femme l'accompagnant, également rayé. Les personnages de gauche, visiblement une mère et son enfant, font également écho à ce vêtement occidental. Le *kimono* du jeune garçon est effectivement lui aussi rayé. L'attention de ces deux personnages est portée sur la sculpture de la vache. Cette dernière est largement mise en valeur dans une structure de bois, qui permet également de la protéger. Le temple, tout comme dans la *fig. 52*, apparaît comme un lieu de rencontre et de vie. Il fait partie intégrante du quotidien des Japonais.

Un cerisier en fleurs, sur la gauche de la composition, souligne l'intérêt porté à la sculpture bovine. Deux pins, à l'arrière plan, meublent, quant à eux, la cour du temple. Leur grande taille, que l'on retrouvait également dans la *fig. 52*, élève le temple vers le ciel. Aucun

501 CAWTHORNE Nigel, 1998, p. 70.
502 MENEGAZZO Rossella, 2008, p. 301.
503 (dir.) GUILLE DES BUTTES-FRESNEAU Estelle et PLAUD-DILHUIT Patricia, 2012, p. 50.

rappel n'est exécuté entre les feuillages de l'arrière plan et les vêtements des jeunes courtisanes du premier plan. Les branches du cerisier permettent toutefois de centrer l'attention sur les deux femmes, puisqu'elles semblent descendre au-dessus de leur tête. Le banc de couleur rouge accentue cet effet. Il offre également une dynamique oblique. Cela donne un rythme à l'image. Toute le reste de la composition apparaît alors comme un décor.

Figure 57

L'artiste nous propose ici une composition originale. Tout comme dans les précédentes œuvres du carton, Chikanobu introduit à l'intérieur de son papier rectangulaire au format portrait un second format, non pas une nouvelle fois rectangulaire mais rond. Chacune de ces œuvres, de la *fig. 57* à la *fig. 59*, sont des illustrations issues de diapositives. Il semblerait que ce soit justement l'image circulaire qui soit la reproduction d'une image projetée par diapositive. Nous n'avons toutefois pas plus de précisions sur cette technique. Ce procédé visant à regrouper différents formats est appelé par les artistes de l'*Ukiyo-e* « *kibori gakuawase sanzu* » soit « rivalité des images encadrées ». Deux cadres sont proposés à l'œil. Il y a dans l'estampe un système de mise en abyme : l'image dans l'image ou encore le « format dans le format »[504]. « *Arashiyama* » est un endroit renommé de Kyôto, déjà évoqué dans l'étude de la *fig. 19* comme une colline destinée aux promenades pendant la floraison des fleurs de cerisiers. La production d'estampes représentant des lieux connus s'accroit au XIXe siècle afin de répondre à une clientèle qui possédait moins de connaissances sur le théâtre ou sur le quartier de Yoshiwara[505]. Il est intéressant de noter que Kyôto était réputée pour son quartier Nishijin, lieu de production artisanale des plus beaux *kimono*[506]. L'œuvre semble d'ailleurs mettre en valeur l'habit. L'artiste y a apporté un grand soin, notamment en réalisant des effets de gaufrage qui lui donnent du volume. Tout le vêtement se déploie selon un drapé de grande qualité, sur le sol. C'est une nouvelle fois le tissu qui le délimite. La partie centrale, blanche, est détaillée par un gaufrage fin en motifs géométriques. La ceinture, qui souligne la taille de la femme, fait contraste avec des couleurs sombres (violet, rouge, vert et jaune). Le par-dessus du *kimono* est la partie du vêtement la plus impressionnante. La jeune femme la met en valeur en la tirant délicatement d'une de ses mains. Que ce soit au niveau de la couleur du fond, un bleu turquoise, et de celles des motifs, roses et rouges, tout est de grande qualité. On distingue même un dégradé sur la partie inférieure du tissu. Un rebord rouge vif permet de redynamiser le tout. L'estampe montre donc bien la capacité des artisans de la ville de Kyôto à réaliser de beaux *kimono*. La coiffure (*kamigata*) fait traditionnellement pendant au *kimono* porté. De longs cheveux noirs étaient généralement l'indication d'une femme de l'aristocratie[507].

504 WEISBERG Gabriel et WICHMANN Siegfried, 1982, p. 224.
505 GUTH Christine, 1996, p. 112.
506 KOYAMA-RICHARD Brigitte, 2014, p. 40.
507 MENEGAZZO Rossella, 2008, p. 301.

Le fond de l'estampe est sobre, de façon à mettre en avant le *kimono*. Chikanobu réalise un dégradé du noir au gris en inversant le blanc et cette dernière couleur. Ainsi, la partie supérieure est noire tandis que la partie inférieure est grise. Ceci place le blanc au centre du dégradé, au niveau des jambes de la femme, ce qui permet à la fois de centrer le regard sur le bas de la composition, sur la partie tombante du vêtement, mais aussi de délimiter l'espace du sol. Beaucoup d'espèces d'arbre sont représentés. Le paysage, disposé dans la partie circulaire, contraste donc avec cette sobriété. Les arbres sont très variés dans cette composition. Nous trouvons en effet un pin mélèze ainsi que plusieurs pins weymouth à l'arrière plan et un cerisier également dans l'ouverture. Le cerisier et le pin du premier plan permettent à la fois de délimiter le paysage du reste de la composition, mais aussi d'inciter le spectateur à entrer dans le paysage. Sont également présentes des branches d'érable et de prunier sur le *kimono* de la femme. Au Japon, chaque *kimono* a sa saison. Le vêtement ne peut donc être porté que durant la période de l'année à laquelle il est associé. Ici, il s'agit d'un *kimono* qui peut être utilisé à la fois au printemps (fleurs de prunier) et à l'automne (feuilles d'érable rouges). Il s'agit des deux saisons les plus importantes pour les Japonais[508]. Le printemps représente le début de l'année et le caractère éphémère de la vie est marqué par les fleurs de cerisiers ou de pruniers, blanches ou rosées, sur le sol. À l'automne, l'esprit est le même, avec les feuilles d'érable de couleur pourpre. Il s'agit d'une beauté déjà condamnée à disparaître[509]. Il est d'ailleurs intéressant de noter que le port du *kimono* n'est pas destiné à mettre en valeur le corps de celui qui le porte mais au contraire à « faire ressortir l'harmonie qui unit l'individu à la nature environnante »[510]. Le lien entre nature et homme est donc également présent au travers d'un code socio-esthétique important.

508 DELAY Nelly, 2004, p. 21.
509 *Ibid.*, p. 17-19.
510 (dir.) BERQUE Augustin, 1994, p. 374.

Figure 58

La scène représente une salle d'étude ou un événement spécifiquement réservé à une classe sociale de niveau élevé. Il s'agirait plutôt d'une classe pour jeunes filles puisque dans l'ouverture nous pouvons imaginer un cours d'écriture, tandis qu'à l'avant, la femme semble lire un rouleau. Il s'agirait donc d'un cours de lecture. Deux autres rouleaux sont prêts à être déroulés puis lus. Le texte étant assez long, il pourrait s'agir d'une histoire. On distingue des illustrations représentant des aristocrates en promenade dans un jardin à la fin de l'hiver. L'expérience de l'écriture était généralement réservée à l'aristocratie. La cour utilisait la calligraphie afin de compiler des recueils de poèmes ou de récits[511]. Il s'agirait sans doute d'un cours privé du supérieur (destiné aux élèves âgés de plus de 13 ans). Ces cours, appelés *shijuku*, étaient payants et assurés par des lettrés. Ils participaient ainsi de la formation d'une élite administrative[512]. Les coiffures et les vêtements des jeunes filles sont de très bonne qualité. Le col de la fille du premier plan est décoré d'un gaufrage. Les étoffes de tissu sont volumineuses, de couleurs vives et richement décorées. Peut-être que les jeunes filles à l'arrière plan apprennent l'écriture de ces textes, que la jeune femme, au premier plan, est en train de lire. Il s'agirait alors d'une estampe qui présenterait en même temps deux moments différents. Il est intéressant de noter que l'art de la calligraphie peut être comparé à celui de la gravure. Selon Hajek Lubor, les idéogrammes de la langue japonaise fonctionneraient comme les traits du dessin issus du pinceau utilisé par l'artiste : chacun a une signification indépendamment des autres et le tout crée une composition[513]. L'auteur y voit une certaine « pureté du coup de pinceau[514]».

L'arbre représenté dans cette estampe est unique. Sa figure, bien que discrète, occupe toutefois une place importante dans la composition. Il en est le point central. L'œil du spectateur est obligé de s'interrompre sur ce motif. Une cloison partiellement repliée délimite l'espace extérieur de la pièce où le cour est en train de se dérouler. Cet arbre est un cerisier. Son feuillage est inexistant. On ne trouve également pas de fleur. La scène doit donc se dérouler à la fin de l'hiver. Nous distinguons effectivement d'infimes points de couleur blancs, répartis sur les rameaux du cerisier. Il pourrait s'agir de bourgeons. Il est intéressant de noter que nous retrouvons ces branches de cerisiers dans l'histoire illustrée lue par la jeune fille au premier plan. Il y a ainsi un écho à l'arbre qui, bien que discret, est toujours présent.

511 MENEGAZZO Rossella, 2008, p. 328.
512 MACE François et Mieko, 2006, p. 179.
513 HAJEK Lubor, 1976, p. 27-28.
514 *Ibid.*, p. 29.

Figure 59

L'œuvre serait également de Chikanobu, puisqu'il s'agit du même type de composition que précédemment ainsi que du même style artistique. Toutefois, sa signature n'est pas présente sur l'estampe.

Le titre, annoncé « *Premier été* » est en japonais (cartouche coloré) « *Chyoka no Sono* », ce qui signifie « *Début d'été* ». Le bébé que la femme tient dans ses bras est visiblement peu âgé. Il n'a sans doute pas plus de 5 ans et sa coiffure nous le confirme, puisque les enfants portaient le crâne rasé jusqu'à l'âge de 6 à 7 ans. Ainsi, la femme s'approche de la fenêtre avec son enfant afin d'apprécier les premières chaleurs d'été. La fenêtre est, dans la maison japonaise, de forme insolite et souvent ronde. Ceci permettait une vue directe et cadrée sur l'extérieur[515]. Dans la maison japonaise, il y a un lien constant avec le jardin : « la maison fait partie du jardin, le jardin fait partie de la maison »[516]. Ceci est accentué par les cloisons mobiles ainsi que par la souplesse des éléments composants. La végétation, surtout les fleurs, en évoque toute la fraîcheur. Cette œuvre témoigne d'une grande finesse et d'une grâce caractéristiques des estampes de mères et d'enfants de l'époque d'Edo[517]. L'œuvre est d'autant plus forte que selon la culture japonaise, la femme acquiert sa dignité soit par le travail, soit par la maternité. Elle deviendra ainsi mère du futur chef de famille. Ceci explique le soin apporté par la mère au bien être de l'enfant[518]. Les éléments présents autour de ce moment intime ne prennent donc pas le pas sur celui-ci. L'architecture de la maison, de couleur brune, forme un cocon au couple de personnages. Une seconde ouverture, à l'arrière plan, nous fait ressortir dans le jardin après être rentrés dans la maison. Un mouvement circulaire de l'œil est ainsi créé : le spectateur, placé dans le jardin, entre dans l'intimité de la maison et en ressort pour revenir à son point de départ. Ce sont les dégradés de couleur ainsi que la disposition des formes géométriques de la composition qui permettent ce mouvement.

Nous distinguons un espace végétal à l'avant de la composition, ce qui crée un premier plan à l'œil. Ceci permet au spectateur de ne pas rentrer trop brusquement dans l'intimité de la jeune mère et de son enfant. Avant cela, il y a un premier pallier à franchir qui est celui de la nature. On trouve sur la droite un érable aux feuilles encore vertes. Une lampe en pierre,

515 WEISBERG Gabriel et WICHMANN Siegfried, 1982, p. 225.
516 *Ibid.*, p. 360.
517 KOYAMA-RICHARD Brigitte, 2014, p. 72.
518 ELISSEEFF Vadime et Danielle, 1987, p. 129-130.

spécifique aux jardins, vient fermer le passage entre l'arbre et les fleurs. À l'avant, de grandes pivoines apportent des touches colorées. Appelée *botan*, la pivoine est dite être la plus belle fleur du Japon[519], tout comme le présage d'une « vie longue et heureuse »[520]. Cet arbrisseau est cultivé par les Japonais dans le but d'obtenir d'énormes fleurs. Symbole du mois de juillet[521], la représentation végétale nous fournit une nouvelle fois un repère chronologique dans l'œuvre. Les teintes sont douces, concentrées sur le rose et le rouge ce qui permet à la fois de créer une dynamique visuelle mais aussi un rappel subtil entre l'espace extérieur et l'espace intérieur. En effet, les coloris des fleurs sont repris dans le vêtement de l'enfant.

519 GONSE Louis, 2004, p. 98.
520 ELISSEEFF Vadime et Danielle, 1987, p. 279.
521 WEBER Victor Frédéric, 1923, p. 172-173.

L'étude des œuvres de Chikanobu nous a permis de nous intéresser à un nouveau traitement du végétal dans l'estampe japonaise. C'est également le témoignage d'une liberté plus importante pour l'artiste : il devient maître de ses compositions et innove. L'estampe de la fin de l'*Ukiyo-e* apparait plus moderne car moins rigide. Elle devient l'illustration de quelque chose plus que représentation picturale d'un sujet précis.

Les personnages que nous avons rencontré au cours de cette étude étaient pour la majeure partie des hommes et femmes de cour. Le luxe de leurs habits et de leur posture ont permis à l'artiste de créer des estampes de calendriers luxueuses et de grande qualité. Une extrême fraicheur, une subtilité et une grande douceur se sont dégagées de ces estampes.

Grâce aux ouvertures créées par l'artiste dans sa composition, l'arbre se déploie vis-à-vis de la figure d'une manière différente. Peut-être que la distance entre homme et nature devient plus forte ? Le motif du feuillage apparait plus petit, plus discret. Il semble agir dans l'œuvre plus comme un motif décoratif que comme un élément symbolique ou significatif. Ceci pourrait être un témoignage de l'occidentalisation du Japon.

7- CARTON 7 :

Le Carton 7 est intitulé « Estampes curieuses, spectres... - Estampes d'Osaka et Estampes médicales n° 440 à 519 ». Un très grand nombre d'artistes y sont réunis, certains que nous n'avions encore jamais rencontrés jusqu'à maintenant : un auteur inconnu mais aussi Kuniyoshi, Toyokuni III, Yoshifuji, Yoshitoshi, Yoshimori, Senju, Kunisato, Hiroshige, Yoshitora, Shigenobu, Yoshikazu, Shojyo Kyosai, Toshikuni, Ummekuni et enfin Ikkei.

Malgré la diversité des sujets que suggère le titre du carton, un nombre de thèmes moins important que précédemment y est rassemblé. Certains sont assez inédits :

- (*Hashika-e*[522]) Le groupe des estampes médicales (maladie, état du corps, pharmacie, etc.) est celui qui rassemble largement le plus d'estampes dans ce carton puisque l'on en compte 12. Nous les devons à Toyokuni III, Kuniyoshi, Yoshifuji, Yoshimori ainsi qu'à un auteur inconnu.

- 7 estampes aux représentations plus diverses forment le second ensemble. Ces œuvres, de l'auteur inconnu mais aussi de Kunisato, Yoshitora, Shigenobu et Yoshikazu, proposent l'illustration d'un tremblement de terre, d'un cabaret ou encore de devinettes.

- Nous citerons également les estampes satiriques et ironiques (personnification animale), groupe de 5 papiers. Les artistes qui en sont les auteurs sont Yoshifuji, Yoshimori, ainsi que l'auteur inconnu.

- (*Yakusha-e*) Puis nous retrouvons une nouvelle fois les estampes d'acteurs. 4, réalisées par Toshikuni, Senju et Yoshitoshi, sont ici présentes.

- (*Hashika-e*) 4 estampes de spectre on été regroupées. Chacun des artistes suivants en a réalisée une : Shojyo Kyosai, Kuniyoshi, Umekuni et Toyokuni III.

- Les estampes attachées à l'histoire se comptent au nombre de 2. L'une de Yoshitoshi et l'autre de Kuniyoshi.

- Enfin, 1 estampe sur l'ombre et réalisée par Hiroshige.

Les estampes du Carton 7 sont au nombre de 35. Le groupe est donc nettement moins volumineux que les six autres. Beaucoup d'estampes sont d'auteurs inconnus et nous retrouvons également souvent le nom de Kuniyoshi. Quasiment la moitié du groupe est consacrée au sujet de la médecine, sujet nouveau jusqu'alors. Les thèmes de ces œuvres se prêtant moins à l'intégration du motif végétal, nous nous sommes attaché à sélectionner pour notre étude toutes les estampes comprenant du feuillage. Celles-ci sont donc peu nombreuses

522 OHYA Zensetsou, 1959, p. 18.

(5 au total) mais permettent de montrer la diversité du carton, qu'il suscite déjà par son titre. Nous aborderons les sujets des spectres et de la médecine, sujets intéressants puisque peu communs, et ce au travers des artistes Yoshitoshi (*ill. 74*), Kuniyoshi Ichiyusai (*ill. 42*), Toyokuni III (*ill. 2*), Umekuni d'Osaka ainsi que Yoshimori Ikkosai. Nous nous concentrerons notamment sur la mise en avant du végétal comme élément décoratif au sein de l'œuvre.

Figure 60

Le nom de l'auteur est disposé sur le cartouche le plus à droite de la composition, avec son cachet. Yoshitoshi, de nom Tsukioka Yoshitoshi (1839-1892)[523], est connu pour sa personnalité originale, centrée sur la violence et le macabre. Cette œuvre pourrait provenir de sa série *Tsuki Hyakushi* (*Cent scènes historiques au clair de lune*) illustrant des légendes nocturnes[524]. Elle montre remarquablement l'équilibre entre dessin et couleur, caractéristique du style de l'artiste[525]. Les œuvres que l'artiste réalisa entre 1873 et l'année de sa mort, 1892, sont les meilleures de sa carrière[526]. Celle-ci en fait partie.

Cette estampe est un chef-d'œuvre connu. Il est donc intéressant de noter que l'estampe est toujours en très bon état. L'acteur représenté serait Onoe Kikugoro (cartouche à gauche de celui de l'artiste). Toutefois, les motifs de feuillage disposés en bas de sa tenue nous font penser au *mon* de Yoshizawa Ayame (*ill. 56*). Ceci est totalement différent de celui d'Onoe Kikugoro (*ill. 11*). Un poème, sur le cartouche de grande taille, à gauche, pourrait nous éclairer sur la scène en lien avec ce personnage. Néanmoins, nous ne sommes pas parvenu à le déchiffrer. Il s'agirait toutefois d'une pièce tirée du *kabuki jidaimono*, puisqu'elle semble à la fois historique et antérieure à l'époque d'Edo. Selon la légende, cette « *vieille femme amaigrie* » serait Adachi Gahara. Maléfique, elle se transformerait en monstre la nuit pour voler les enfants nécessaires à la guérison du prince. Elle fournirait ainsi à ce dernier le sang utile pour le guérir mais mangerait le reste des cadavres. Son aide portée au prince lui vaudrait le pardon pour ses crimes et son cannibalisme. Cette représentation, sous la forme d'une femme, très maigre, dans la nuit et tenant un couteau, est celle généralement utilisée dans les estampes qui figurent le personnage[527]. Tout ces éléments suggèrent l'histoire de la cannibale. La femme a l'air sévère et semble en mouvement. Elle est légèrement penchée sur un côté. Peut-être s'apprête-t-elle à attraper l'une de ses proies ? L'ouverture de son vêtement nous laisse entrevoir son corps amaigri. La couleur de l'arrière plan, noir, renforce l'esprit sinistre de la composition. Cette dernière est d'ailleurs très simple, épurée, ce qui lui confère sa force et renvoie au style de l'artiste[528].

523 CAWTHORNE Nigel, 1998, p. 70.
524 LIBERTSON Herbert, NEUER Ronie et YOSHIDA Susugu, 1985, p. 355.
525 DELAY Nelly, 1998, p. 279.
526 ROBERTS Laurance P., 1976, p. 204.
527 WEBER Victor Frédéric, 1923, p. 20.
528 DELAY Nelly, 1998, p. 279.

Les feuilles et les fleurs représentées ici sont celles d'un arbre fruitier appelé « *luffa* », en latin, et « *hechima* », en japonais[529]. Il fût introduit vers la fin du XVIIIe siècle au Japon. Cette plante est composée de lianes qui donnent des fleurs blanches puis des fruits, de la famille des cucurbitacées[530]. Nous pouvons donc comparer les fruits longilignes suspendus aux lianes, sur la droite du personnage, à des melons. La plante grimpante est entre arbuste et arbre et sert de liaison entre les grilles. Associée à la coloquinte, elle est le symbole de l'immortalité, dans la religion taoïste[531]. On utilise son fruit, une fois séché, pour faire des éponges. La « *Vieille femme amaigrie* », bien que physiquement faible, apparaît ainsi dotée d'une force immortelle. La plante est également liée à la féminité puisqu'elle est symbole de fécondité et présage de descendances nombreuses[532]. Ceci renforce donc encore le lien entre l'élément végétal et le personnage féminin. Quelques tiges délicates de roseau, à la couleur très pâle et disposées dans l'espace destiné à l'écriture du poème, nous rappellent par leur finesse et leur légèreté, que ce monstre n'est qu'une femme.

529 (dir.) SHIMIZU Christine, 2014, p. 61.
530 *Ibid.*, p. 58.
531 WEISBERG Gabriel et WICHMANN Siegfried, 1982, p. 90.
532 *Ibid.*, p. 91.

Figure 61

Kuniyoshi (1798-1861), dotait ses œuvres d'un aspect fort imaginatif. Ainsi, certaines de ses représentations sont composées de personnages étranges, fantastiques voir surréalistes[533]. Kuniyoshi était connu pour réaliser les estampes fantastiques les plus terrifiantes et les plus sanglantes[534]. Dans celle-ci, l'artiste exprime donc tout son génie.

Le personnage à gauche, joué par Bando Mitsugoro (*ill. 3*), est Ukiyo Mataei. À droite, le nom du personnage interprété par l'acteur Onoe Kikugoro (*ill. 11*) reste malheureusement illisible. Même si aucun élément ne nous indique le nom des acteurs par le motif de leur *mon*, l'écriture des noms de ces derniers inscrits auprès d'eux reste une preuve suffisante. Bien que le nom du second personnage reste illisible, nous pouvons toutefois indiquer qu'il s'agit d'un fantôme. Le titre, « *Le spectre de la femme* », nous renseigne ainsi sur son attribut féminin. Nous supposons qu'il s'agit de Yurei. Pendant la période d'Edo, les spectres féminins étaient nommés Yurei et représentés avec de longs cheveux noirs ainsi qu'avec un aspect ondulé du corps. Le vêtement était composé d'un drap pâle, lâche, aux longues manches. Seule la partie supérieure du corps était figurée, le reste se résumant à un vide[535]. Ukiyo Mataei agite de sa main droite un *uchiwa*, chargé de signes japonais (non lisibles), cela dans le but de créer de la fumée grâce au feu allumé dans le récipient bleu à tête d'animal. Il s'agit certainement d'encens, que l'on fait brûler en signe d'adieu au défunt[536]. Son *uchiwa* est surement imperméabilisé de jus de *kaki* (fruit âpre et sauvage qui provient de l'arbre symbole de l'empereur[537], le plaqueminier ou arbre à *kaki*[538]) ou laqué, habitude prise par le peuple japonais pour attiser le feu du foyer[539]. Au centre de ces deux personnages est disposé, au sol et endormi dans une moustiquaire, un jeune homme, peut-être même un enfant puisque le personnage a le crâne rasé. Il semblerait que celui-ci soit malade et que la mort vienne le chercher. La figure de la mort est symbolisée par le fantôme et l'image en arrière plan qui évoque le terrible (flammes, tempête, pénombre, etc.). Ce fantôme est vêtu de blanc, ce qui peut faire écho au *kimono* de couleur blanche revêtu par les morts lors de la cérémonie

533 LIBERTSON Herbert, NEUER Ronie et YOSHIDA Susugu, 1985, p. 42.
534 DELAY Nelly, 1998, p. 271.
535 (dir.) ADDISS Stephen, 1985, p. 25.
536 (dir.) BERQUE Augustin, 1994, p. 198.
537 GONSE Louis, 2004, p. 98.
538 (dir.) SHIMIZU Christine, 2014, p. 68.
539 BUISSON Dominique, 1991, p. 93.

de l'enterrement. Le vêtement est symboliquement fermé à l'envers de celui des vivants[540]. Pour les Japonais, les ancêtres et les divinités participent à l'équilibre du monde, au même titre que les éléments de la nature[541]. Nous sommes donc face à une estampe de type *kaidanmono* (estampe représentant des histoires de fantômes)[542]. Les spectres ont une importance particulière au Japon. On en recense 9 Millions, associés au ciel, à la montagne, à l'eau, aux habitations, etc.[543]. C'est particulièrement pendant la période Maruyama (1573-1600) ainsi que durant l'époque d'Edo (1600-1867), qui succéda cette dernière, que la croyance en les êtres humains, réincarnés en fantômes ou esprits, se développa[544].

Ce diptyque illustre la végétation grâce à un extérieur. Une ouverture rectangulaire, sur la feuille droite, laisse entrevoir la tempête mais permet aussi au fantôme de pénétrer à l'intérieur de la pièce. Le bambou est représenté sommairement. Il se réduit à des taches colorées, vertes sombres, réparties en un mouvement suggérant le vent de la tempête. Quelques traits noirs dessinent les feuilles. Le bambou, symbole de fertilité, pourrait avoir été choisi afin de suggérer la fin de la scène. Le fantôme vient chercher le jeune homme malade, peut-être déjà mort. Il l'intégrera ainsi parmi les esprits. C'est la naissance d'un nouveau membre dans le monde des morts. Nous pouvons remarquer que dans la partie de tissu suspendue à la jambe du spectre, plusieurs feuillages de bambou ont été représentés. On distingue également des troncs de cet arbre. Nul doute que la mort va réussir sa mission.

540 (dir.) BERQUE Augustin, 1994, p. 198.
541 DELAY Nelly, 2004, p. 9.
542 ELISSEEFF Vadime et Danielle, 1987, p. 330.
543 (dir.) ADDISS Stephen, 1985, p. 9.
544 *Ibid.*, p. 10.

Figure 62

Toyokuni III (1786-1864) réalisa avant tout des estampes théâtrales aux compositions complexes et innovantes dans un style (fait de contrastes forts au sein des formes)[545]. L'œuvre illustre son surnom : « *Yakusha-e no Kunisada* » (littéralement, le Kunisada des *Yakusha-e*, terme servant à désigner les estampes d'acteurs)[546].

Nous retrouvons la représentation d'un fantôme tel que précédemment, mais figuré d'une autre manière. Toute d'abord, celui-ci prend la forme d'un homme et non pas d'une femme. De plus, il est vêtu différemment, avec une tenue grise ceinturée de bleu. Son visage semble également moins livide et donc plus « humain ». Les flammes à la base de son corps font partie des caractéristiques de représentation de fantômes dans les estampes, avec l'auréole bleue pâle, le corps errant, la chevelure désordonnée ou encore les mains décharnées[547]. Les noms des personnages, en plus de celui de « Yakko Yodohei » et du fantôme « Urei », ne sont pas déchiffrables. Toutefois, on reconnaît quelques noms d'acteurs. En haut à gauche, soit l'homme au centre et l'enfant en bascule, portent tout les deux sur leur veste rouge le *mon* de l'acteur Iwai Hanshiro X (*ill. 60*). Ils seraient donc de la même famille d'acteurs. Le développement des images de fantôme au XIXe siècle, les *kaidanmono*, montre un détachement des Japonais vis-à-vis des valeurs religieuses traditionnelles, et ce « au profit de croyances et de pratiques populaires[548]». On appréciait, à l'époque d'Edo, intégrer des spectres dans les pièces théâtrales puisqu'ils permettaient la réalisation d'effets spectaculaires[549]. Les spectres masculins, comme Urei, devinrent alors l'un des personnages les plus appréciés par les spectateurs. Urei indiquerait plutôt ici le terme de « spectre » et non le nom du fantôme. Il s'agirait sans doute de Kume Sennin soit « Kume l'immortel ». Ce spectre, qui provient de l'influence chinoise, donc du taoïsme, apparaît dans le *Konjaku monogatarishû*. Selon ce récit, Kume Sennin vole au-dessus d'une rivière au bord de laquelle une jeune fille lave son linge. Ayant jeté un « coup d'œil » à la nudité de la femme, le spectre perdra sa capacité à voler. Le spectre a la particularité d'être vêtu à la manière des acteurs, ce que nous retrouvons ici. Son vêtement est de plus souvent gris avec un intérieur de couleur bleue. Ceci était fait de sorte à créer un lien entre le *kimono* de la jeune femme et l'habit du spectre, faisant ainsi

545 LARAN Jean, 1959, p. 164.
546 BALCOU Françoise, 1998, p. 110.
547 DELAY Nelly, 1998, p. 271.
548 GUTH Christine, 1996, p. 34.
549 (dir.) ADDISS Stephen, 1985, p. 49.

référence à la mode qui se développait à l'époque d'Edo. La représentation traditionnelle de cette scène est divisée en deux parties, division que nous retrouvons dans l'estampe étudiée[550]. L'estampe est déséquilibrée par un mouvement dynamique vers la gauche. Ceci est dû à la tempête, figurée par le pluie et le vent, auprès du fantôme. Selon la croyance nippone, les évènements mauvais (ouragans, séismes, etc.) sont œuvres des morts[551].

Quelques branches d'un arbre en fleurs sont représentées dans la partie supérieure. Il s'agit probablement de rameaux de prunier ou de houx. Ceci semble probable puisque nous distinguons, sur la gauche, des feuilles vertes qui représentent le buisson d'où proviennent les branches. Celles en main des deux personnages semblent très piquantes. Il semblerait qu'ils s'en soient muni afin de chasser le personnage de petite taille, à gauche. Les petites fleurs de couleur rouge se confondent avec les vêtements des personnages de la même couleur. Un seul arbre est ici présent. Il s'agit d'un saule pleureur en totale connexion avec le personnage du fantôme. En effet, il est disposé auprès de lui, sur l'extrême droite de la feuille. Le vent courbe les branches de l'arbre vers les deux personnages du bas. Des éclairs rouges proviennent du saule pleureur, ce qui accentue la connexion entre l'élément végétal et les humains. La représentation de cette espèce d'arbre est courante avec celle de fantôme. Le *yanagi* est en général représenté en tant qu'image de beauté ou bien en guise de bon augure[552]. L'œuvre semble donc être ironique.

550 (dir.) ADDISS Stephen, 1985, p. 64-65.
551 HEARN Lafcadio, 1921, p. 38.
552 *Japan : An Illustrated Encyclopedia*, 1993, p. 1 701.

Figure 63

Umekuni d'Osaka est un artiste qui nous reste inconnu. Il aurait toutefois été actif au XIXe siècle. Il aurait également fait partie de l'École d'Osaka.

Deux personnages sont ici en confrontation : un personnage fantomatique et un personnage humain. Une barrière marque leur séparation. Sur le côté de celle-ci est disposée une plaque à inscriptions dite « *ofuda* ». Il s'agit d'une amulette que l'on peut acheter dans un temple pour protéger une maison. On la dispose ainsi à l'entrée. Souvent, le nom du temple ou du sanctuaire y est gravé, en plus du sceau de l'établissement[553]. Le premier des deux personnages, l'homme, est inconnu mais joué par l'acteur Sawamura Gennosuke. Il pourrait s'agir de Sawamura Gennosuke V, même si son *mon* (*ill. 76*) n'est pas présent, si ce n'est un cercle sur son épaule gauche. Le second, le fantôme, est l'illustration du fantôme Kasane (« *Kasane Bukon* » comme nous l'indique le titre), un spectre féminin qui est nommé Yurei. Il est joué par Bando Minosuke (*ill. 77*). Nous retrouvons donc ici une *kaidanmono*. Le fantôme dispose des flammes de feu qui le caractérisent, également présentes dans la *fig. 61*. Cette fois-ci, elles sont directement présentes au-dessous de ses mains. Le feu semble alors en jaillir. Le vêtement ainsi que la représentation du corps nous confirment qu'il s'agit de Yurei. Dans la mythologie japonaise, Kasane est une femme du XVIIe siècle[554]. Elle était, avant sa mort, propriétaire d'une grande propriété terrienne. Elle épousera un paysan, nommé Yoemon, mais celui-ci se retournera contre elle et l'assassinera, afin d'hériter de ses terres. Cette estampe représenterait donc la femme de retour sur Terre afin de hanter les campagnes, dans le but de provoquer la mort des nouvelles compagnes de son ancien époux[555]. Ce personnage est souvent représenté dans les estampes *Ukiyo-e*[556]. L'homme en face du fantôme pourrait donc être Yoemon. Il semblerait que l'estampe ne soit que la partie gauche d'une composition plus grande (les traces de colle, sur le bord droit de la feuille, nous semblent l'indiquer). Il s'agit sûrement d'une scène d'été, puisque la représentation des fantômes est généralement une image de cette période de l'année.

De plus, la plante ici représentée est une *uri*. Il s'agit d'une plante grimpante qui produit des fruits s'apparentant au melon, donc un fruit d'été. Contrairement à l'occident, l'*uri* est comparable à un arbre, et non à une plante poussant au sol. Les branches de cet arbuste

553 FREDERIC Louis, 1996, p. 853.
554 *Ibid.*, p. 564.
555 LAMBOURNE Lionel, 2006, p. 205.
556 *Op. cit.*, 1996, p. 564.

ainsi que les feuilles et fleurs qui donneront des fruits se déploient ainsi sur la palissade de bois. Cette position de la plante permet de souligner l'élément central de l'œuvre. Ceci renforce également la séparation entre les deux personnages. La plante s'intègre parfaitement à l'élément architectural puisque ses fruits sont de la même couleur que celui-ci : orange. Ces derniers sont d'ailleurs mis en valeur par des fleurs jaunes vanillées. Chacun est personnifié. L'artiste y a ajouté une bouche, avec une petite langue, ainsi que deux yeux. Les fruits font des clin-d'œil. Cela donne à la scène une atmosphère ironique et burlesque. Tous les personnages de gauche rient alors que l'homme, de l'autre côté, semble apeuré et se protège derrière la palissade.

Figure 64

Yoshimori Ikkosai, actif entre 1830 et 1884, était spécialisé dans les scènes de sa ville, Yokohama. Mais il réalisait aussi des estampes pour le marché international[557].

Le titre japonais est disposé dans un grand cartouche jaune, à la droite de l'œuvre. Il est le suivant : « *Akujiki Nôdoku Kâsen* » soit « *Guerre entre les aliments et la santé* ». Nous sommes donc face à une estampe médicale. Un nombre conséquent d'autres cartouches, rouges ou jaunes, est présent sur ce triptyque. On en compte près de 30. Chacun est destiné à donner le nom du légume ou de l'aliment figuré par le personnage. Ainsi, nous pouvons rencontrer du *sake*, du *kaki*, du *tofu* (protéine japonaise végétale), du *satsumaimo* (pomme de terre de Satsuma, un légume de l'ordre de la patate douce), de la *suika* (pastèque), du *saikon* (un radis japonais), du piment, ou encore du *shïtake* (champignon japonais). S'adjoint à ce cartouche désignant l'aliment représenté le rappel du nom de celui-ci puis une petite phrase sur ses bienfaits au niveau médical. À l'arrière plan, nous distinguons des personnages dessinés en noir qui ne sont pas sans évoquer les *Manga* d'Hokusai, des séries de « scènes prises sur le vif[558]» (carnets de croquis qu'il publie en 1814). Cette estampe est entre l'ironie et le scientifique puisqu'elle traite d'un sujet médical, les bienfaits des aliments sur la santé, au travers de la figuration de ces derniers sur des corps de guerriers humains. Chaque guerrier brandit le drapeau de son clan et est vêtu d'une armure traditionnelle japonaise. L'œuvre témoigne de l'importance pour les Japonais de se maintenir en bonne santé. La diététique était un moyen d'y parvenir[559]. Hiroshige a également produit une estampe de ce type. Dans *La guerre des gâteaux de riz mochi et du vin de riz sake* (milieu des années 1840), une série de *samurai* à la tête figurant soit un bol de *sake* soit un gâteau, combattent dans une composition dynamique et également floue. Dans son œuvre, Hiroshige proposait lui aussi des légendes aux personnages, permettant d'identifier l'objet représenté au travers de la tête du personnage mais aussi de nommer les magasins où l'on pouvait acheter les aliments. L'estampe serait alors une représentation humoristique présentant le combat commercial entretenu entre les différentes boutiques. L'artiste y faisait également référence à un combat célèbre[560]. Il y aurait donc peut-être également ici une référence historique. Cette œuvre pourrait ainsi s'inscrire dans les estampes pédagogiques. Ce type d'image se développe au cours de l'ère Meiji afin

557 ROBERTS Laurance P., 1976, p. 202-203.
558 JOVER Manuel, 2014, p. 40.
559 MACE François et Mieko, 2006, p. 253.
560 SCHLOMBS Adele, 2012, p. 71-72.

d'éduquer les populations et ce dans le but de rattraper le « retard » pris par les Japonais dans certains domaines (notamment la science). Beaucoup d'écoles, appelées *terakoya*, furent créées et ouvertes à tous. Les estampes, colorées, devinrent ainsi un support d'éducation[561].

Un seul type d'arbre trouve sa place dans cette composition chargée et confuse. Il s'agit de chênes. Nous les distinguons à peine derrière la foule de *samurai*. Leur branchage paraît lui aussi confus. Aucun détail n'a été souligné sur leur représentation. Ainsi, l'arbre ne prend pas le dessus sur les hommes. Le tronc de l'un des chênes est présent au premier plan. Disposé obliquement, on distingue une petite partie de son écorce, dans l'angle inférieur droit de la feuille de droite. Ceci donne l'esquisse d'un cadre à la composition et place la scène dans un endroit boisé. On remarque qu'un des personnages, peut-être le *sake*, brandit une branche d'arbre. Il s'agit également d'un rameau de chêne. Il semblerait que ce bois soit son outil de combat. L'arbre est ainsi intégré, mêlé et porté à la confusion avec le reste de la composition.

561 KOYAMA-RICHARD Brigitte, 2014, p. 80-82.

L'ensemble du Carton 7 nous a permis d'étudier de nouveaux sujets. Les estampes médicales ainsi que celles représentant des spectres sont d'un grand intérêt pour l'histoire de la gravure en couleur japonaise. Nous avons également pu constater que le fonds Ohya comprenait un chef d'œuvre connu, celui de la *Vielle femme amaigrie*. Le fonds regroupe ainsi des estampes plus ou moins connues, en plus ou moins bon état , mais toujours riches de sens et d'intérêt.

Les figures rencontrées dans ces œuvres ont donc été variées. Les corps et les visages apparaissent maîtrisés, en cette fin de XIXe siècle. Les différents artistes rencontrés semblent plus libres dans leur créativité. Les compositions deviennent généralement plus épurées. La figure est disposée sur un fond neutre, souvent travaillé en aplat ou en dégradé de couleur.

Le feuillage a été, dans les estampes de ce carton, comme délaissé. L'arbre semble devenir une structure moindre, que l'on ne rencontre que peu souvent, ce dont témoigne le peu d'œuvres que nous avons étudiées dans cette série. Lorsqu'un feuillage est représenté, il n'intervient plus vraiment avec la figure. Il devient objet décoratif et n'occupe qu'une petite place dans la composition.

8- CARTON 8 :

Le dernier carton de l'ensemble d'estampes japonaises du fonds Ohya est nommé Carton 8. Il porte le titre « Dessins des Tatoués – Estampes diverses – Hors catalogue n° 520 à 589 ». Il est l'ensemble qui comprend le plus d'artistes différents, puisque l'on en compte 20. Les principaux sont : Yoshitoshi, Toyokuni, Kunikane, Beisen, Hirosada, Eizan, Kuniyoshi, Gekko, Matsushima ou encore Yoshitora.

Aucun des thèmes n'avait jusqu'alors jamais été étudié pour le fonds Ohya. Le carton fonctionnant comme le rassemblement d' « estampes diverses », beaucoup de sujets se voient être abordés. Les dessins de tatoués sont le seul nouveau type d'œuvre :

- (*Yakusha-e*) La représentation d'acteurs (ici des « souvenirs ») retrouve sa place en tête de liste avec un ensemble de 25 estampes. Elles ont été réalisées par un auteur inconnu, Eizan, Kunikane, Toyokuni, Hirosada et Kuniyoshi.

- (*Hashika-e*) Concernant les dessins des tatoués évoqués précédemment, nous en comptons 18. Ils sont la création d'un auteur inconnu, de Konobu, de Yoshitoshi, de Toyokuni, Kanenobu, Kunikane et Kunisada.

- (*E-hon*) 7 romans illustrés réalisés par un auteur inconnu, Kaneshige, Kuniyoshi et Beisen sont aussi présents.

- Les estampes de guerre sont au nombre de 4. Les artistes suivants en ont réalisé chacun une : Ginko, Gekko, Kiomine et Shuntei.

- D'autres personnages sont représentés dans 4 estampes différentes. Il s'agit aussi bien d'un domestique que d'un jeune homme, par exemple. Ce sont toutes des œuvres de Beisen.

- (*Hashika-e*) Ensuite, on retrouve quelques 3 estampes médicales (rougeole, etc.). On les doit à Matsushima, Yoshitora et Beisen.

- (*Bijin-e*) Mentionnons également les estampes de belles femmes. Elles sont beaucoup moins nombreuses que d'ordinaire puisqu'il n'y en a que 3, des artistes Toyokuni et Eizan.

- (*Meisho-e*) 2 illustrations de fête et lieu réalisées par Bairei et un auteur inconnu.

- (*Fukei-e*) Puis nous trouvons également un paysage et une image de la nature, thème jusqu'alors rencontré qu'une seule fois. Il s'agit des mêmes auteurs que ci-dessus : Bairei et un auteur inconnu.

- 1 personnification animale de Gekko.

- 1 représentation d'un personnage étranger réalisée par Koseiko.

- (*Uchiwa-e*[562]) Pour finir, 1 éventail, unique pour la collection. L'auteur reste inconnu.

562 OHYA Zensetsou, 1959, p. 21.

Le dernier carton d'estampes du fonds Ohya présente ainsi un ensemble de 71 œuvres. Celles-ci sont surtout des illustrations de *kabuki* ou de tatoués. Nous retrouvons le thème du théâtre, sujet très récurrent dans cette collection. Le second thème reste, quant à lui, assez inédit. Les auteurs les plus présents dans le Carton 8 sont Yoshitoshi, Toyokuni, Beisen et Kunikane. Nous nous centrerons ici sur des œuvres de Kanenobu Yoshu, Yoshitoshi (*ill. 74*), Ginko Kishida, Shuntei (*ill. 80*), Kuniyoshi Ichiyusai (*ill. 42*) ainsi que deux auteurs inconnus. Toute comme pour le Carton 7, nous avons sélectionné l'ensemble des estampes comprenant le motif du feuillage. Ceci forme un ensemble de 7 objets sur 71. Nous étudierons donc à la fois des estampes d'acteurs, de guerre, sur le tatouage, la fête, les héros et sur la religion. Nous montrerons que la représentation de la nature se fait de plus en plus discrète.

Figure 65

Les pentaptyques, estampes à cinq feuilles, sont assez rares. Cet exemplaire est donc un objet important pour le fonds. Les pentaptyques sont liés aux *makimono*, les peintures roulées dans le sens de la largeur. Ce type d'estampes était fait pour être regardé par groupe de deux ou de trois feuillets, de façon à offrir à l'œil que « ce [qu'il ne] peut saisir d'un coup »[563].

Kanenobu Yoshu est un artiste que nous n'avons malheureusement pas réussi à situer ni dans le temps, ni dans la production artistique de la gravure polychrome japonaise.

La première feuille indique, dans la marge et dans un cartouche jaune, le nom et l'adresse de l'imprimeur. Il s'agirait de « Yokoyama Ryô Achi » à « Akasaka Shin machi », un village de Tôkyô. L'œuvre a été réalisée la 6ème année de l'ère Meiji soit en 1873. Sur chacune des 5 feuilles formant ce pentaptyque, se déploient des représentations d'éventails dans lesquelles prennent place les portraits de deux personnages. Ceci évoque les portraits représentés sur les papiers destinés à orner les éventails. Dans le *kabuki*, l'éventail pouvait, grâce à la manipulation que l'acteur en faisait, exprimer une grande gamme d'émotions[564]. Il était également l'un des accessoires majeurs de l'acteur et permettait d'indiquer le statut social de celui-ci[565]. Chacun de ces éventails comprend une légende associée. Cette dernière se compose d'un cartouche rectangulaire divisé en 3 parties chacune distincte des autres par une couleur. La partie bleue, la supérieure, est destinée à indiquer le titre de l'histoire ancienne à laquelle se réfèrent les personnages. La partie violette, sur la droite, est le moyen de présenter le sujet du conte. Enfin, la partie jaune, la plus imposante, au centre, se lit de façon verticale en plusieurs volets qui se distinguent eux-mêmes par un titre cerclé qui les surmonte. Il s'agit du numéro des contes les plus importants dans l'histoire, suivit de leur nom. Cette estampe est donc une illustration d'œuvre littéraire. Il s'agirait d'un objet de collection. Le titre, qui s'étend sur la marge supérieure de la feuille 3 à la feuille 4, nous renseigne un peu plus sur le sujet : « *Shinpan gekiyo sugoroku* » soit « *Nouveau recueil de pensées pour le théâtre* ». Ce type de recueil était en 1873, date de la création de cette estampe, encore assez récent, puisque le premier recueil, soit un livret fait de planches diverses, n'est publié qu'en 1858. Il s'agit du *Manga* d'Hokusai[566]. Le but de ces recueils était d'offrir aux artistes des

563 HILLIER Jacques, 1954, p. 17.
564 BUISSON Dominique, 1991, p. 106.
565 (dir.) SAMUEL Aurélie, 2012, p. 72.
566 Voir JOVER Manuel, « Hokusai Manga », *Connaissance des Arts*, Hors-série n°642 « Hokusai au

représentations de modèles pour leurs études[567]. L'estampe illustre donc des pièces de théâtre au travers de plusieurs scènes précises, figurées par les personnages représentés. La dernière des 5 feuilles, celle de droite, est composée de manière différente des autres. En effet, les acteurs ne sont pas séparés mais regroupés dans l'espace de la feuille. Ceci se rapproche de la partie inférieure de la second feuille. Ici, les acteurs sont associés à un cartouche rouge destiné à indiquer leur nom. Nous distinguons ainsi au centre Nakamura [...], en bas au centre Ichikawa Danjyurô IX (*ill. 14*) (reconnaissable par son maquillage rouge) et en bas à droite Ichikawa Danroku. Les noms des autres acteurs sont inscrits à l'intérieur de cartouches bleus ou jaunes. En haut à droite, il s'agit de Murasaki, tandis qu'à gauche, l'acteur est de la famille Onoe. Nous pouvons également mentionner les quelques acteurs que nous sommes parvenu, mais sans certitude, à identifier grâce à leur *mon* soit : Tomizawa Hansaburô (*ill. 81*), Otani Hiroji (*ill. 40*), Nakamura Fukûsuke VII (*ill. 52*), Ichikawa Danjyurô (*ill. 14*), Onoe Kikugorô (*ill. 11*), Shoroku II (*ill. 82*) ou encore Segawa Yûjirô (*ill. 8*). Il est intéressant de noter que dans cette estampe, les blasons d'acteur sont représentés non pas sur la personne associée mais sur le fond de la composition. Cette spécificité reprend celle de la *fig. 45*, autre série de portraits d'acteurs. Les motifs de *mon* sont disposés à l'arrière plan à la fois afin d'acquérir une signification (le nom des acteurs) et un esthétisme (décoration de l'arrière-plan). Le cartouche jaune, au centre, donne des explications sur la composition. Cette feuille serait entièrement consacrée à l'illustration d'une seule scène, jouée par plusieurs acteurs. Elle doit avoir une plus grande importance que les autres scènes puisqu'un seul papier lui est consacré. La couleur du fond du papier, rouge vif, unifie l'ensemble des feuilles afin de former le pentaptyque. Il s'agit donc d'une *aka-e*, ou « estampe rouge ». Ce type d'estampe se développe à partir de 1860, date à laquelle le rouge à l'aniline est introduit au Japon[568].

Le lien entre les personnages et le feuillage est très bref puisque les différents éléments végétaux représentés sont de petite taille et décorent soit les compositions encadrant les portraits, soit les costumes des acteurs, soit le fond du triptyque. Les feuillages se perdent ainsi parfois entre le fond et les portraits, tant ils se confondent avec la couleur rouge de l'estampe. Les types de feuillages que l'on distingue sont ceux les plus courants dans les estampes japonaises. On trouve donc des fleurs de cerisiers, des fleurs de pivoines, des bambous, des pins ainsi que des saules pleureurs. Ceci s'explique par le fait que les séries de portraits sont en réalité des illustrations de scènes. Le feuillage est donc lui-même tiré de cette scène théâtrale dans laquelle il fait sûrement sens.

Grand-Palais », 2014, p. 38-41.
567 *Le Japonisme*, 1988, p. 26.
568 DELAY Nelly, 1998, p. 290.

Figure 66

Yoshitoshi (1839-1892) entreprend à la fin de sa vie une série de représentations d'histoires et légendes[569]. Cette estampe pourrait en faire partie.

« *Goketsu suiko den* » n'est pas seulement une représentation de l'activité du tatouage[570]. Il s'agit d'une « *Histoire chinoise de héro*s » (titre indiqué dans le cartouche en haut à droite). Le sous-titre, « *Kiumonryu Shishin* », indique le titre du conte tiré du recueil d'histoire (cartouche rouge, au centre). Au Japon, les légendes racontent les récits de la vie des héros qui fondèrent l'Empire. L'histoire mythologique est donc liée à l'histoire de l'État[571]. « *Suiko den* » signifie « *Au bord de l'eau* ». Il est un grand roman populaire, chinois, que les artistes illustreront au travers d'estampes durant la seconde moitié de l'époque d'Edo. Ces estampes « représentaient les bandits tatoués du roman »[572]. Le grand cartouche décoré et coloré de façon assez fine, occupe une place importante dans la composition. Cela s'explique par le fait qu'il est destiné à apporter des explications sur la scène, et donc sur le conte. Nous ne sommes pas parvenu à le déchiffrer. Nous pouvons néanmoins tenter de comprendre l'action grâce à l'illustration. Il s'agit de l'activité de l'*irezuri* (tatouage). Au Japon, surtout les *yakuza*, c'est-à-dire la mafia japonaise, se tatouent. C'est pour eux une marque de reconnaissance. Cette coutume sera abolie en 1870[573]. L'estampe illustre donc cette activité deux ans avant sa fin. Mais c'est grâce aux estampes de l'*Ukiyo-e* que le tatouage se développera au Japon par la diffusion, au travers des estampes, des modèles[574]. Au Japon, le tatouage était utilisé par les personnes pauvres et les voleurs comme marque de reconnaissance. Chaque tatouage correspondait à la fois à une ville, une région et un crime, ce qui permettait d'identifier facilement la personne[575]. Ceci se réfère à l'utilisation du blason, ou *mon*. Il s'agit également de motifs permettant d'identifier un groupe, une famille, un nom[576]. L'homme qui se fait tatouer serait Onen. Son nom est indiqué dans le cartouche en bas à droite. On peut trouver un lien entre son tatouage, représentant un dragon, et son personnage.

569 CAWTHORNE Nigel, 1998, p. 71.
570 Ce thème du tatouage semblait intéressant pour le Professeur Ohya, ancien propriétaire de l'estampe, puisqu'il a écrit un ouvrage à ce sujet. Ceci devait l'intéresser car il était médico-dermatologue, et le tatouage inclut un travail sur la peau (Voir OHYA Zensetsou, *Études sur le tatouage au Japon*, Turin, Edizioni Minerva Medica, 1959, où le Docteur s'attache notamment à l'étude des maladies de peau liées à l'activité du tatouage).
571 ELISSEEFF Vadime et Danielle, 1987, p. 17.
572 MACE François et Mieko, 2006, p. 267.
573 FREDERIC Louis, 1996, p. 1 104.
574 OHYA Zensetsou, 1959, p. 26.
575 *Ibid.*, p. 4.
576 *Ibid.*, p. 10.

L'animal évoque la puissance, l'homme pourrait ainsi vouloir mettre en avant sa force. Tel qu'expliqué précédemment, le dragon ne porte que trois griffes, ce qui indique que le personnage est puissant mais qu'il n'a pas non plus le statut suprême ni d'un empereur, ni d'un prince. De plus, le visage du dragon présent sous la main du tatoueur et celui du tatoué sont tout les deux tournés de trois quart, les yeux dirigés vers le spectateur. Ce motif du dragon ne s'explique pas seulement par un certain goût personnel, l'envie d'exprimer un caractère précis, mais aussi et surtout par la date de création de l'œuvre. Cette dernière a été réalisée en 1868, année qui équivaut, dans les signes du zodiaque, à celle du dragon. On avait pour habitude d'associer l'animal représenté dans le tatouage au signe du zodiaque de l'année en cours[577]. Ainsi, le motif du tatouage nous indique la date de l'œuvre, ce qui est tout à fait intéressant. Le milieu des *yakuza* est issu de celui du jeu de hasard. En effet, les jeux de dés, appelés *bakuchi*, étaient dirigés par des maîtres de jeu, appelés *oyabun*. Ces derniers appartenaient à la mafia japonaise. Le nom de *yakuza* signifie littéralement huit (*ya*)-neuf (*ku*)-trois (*san*). Ces trois chiffres étaient une combinaison perdante aux dés. Les *yakuza* sont eux aussi, à leur manière, perdants dans le milieu de la société[578]. Les *yakuza* désignent la criminalité organisée très active au Japon. Elle se divisait en groupes, chacun centralisé dans un quartier de la capitale. Ses membres ne portent cependant pas atteinte aux citoyens. Cette mafia est intégrée au monde des jeux, de la clandestinité, de la prostitution ou encore à celui du marché de la drogue ou des crimes économiques. C'est à l'époque des Tokugawa que les *yakuza* naissent et, en 1980, on comptait encore au Japon 80 000 gangsters. Les estampes comme celle que nous étudions illustrent alors leurs aventures, tout en construisant leur légende[579].

Les fleurs présentes sur le vêtement du tatoueur peuvent évoquer le jeu de carte floral appelé *hanafuda*, déjà précédemment présenté (*fig. 39*). Ce jeu pouvait en effet être pratiqué de façon « innocente », pour les enfants, mais aussi parfois « dangereuse », ce que les *yakuza* expérimentaient[580]. Le tatoueur utilise comme encre de fond une encre de Chine nommée « sépia »[581]. Ce ton gris-bleu contraste avec le rouge des fleurs. L'artiste applique la couleur à l'aide d'un pinceau, qu'il tient dans sa main gauche, et dessine les contours du dessin avec une aiguille en acier, qu'il tient dans sa main droite. Cette aiguille est fixée sur un manche en os, visible sur cette œuvre[582]. L'arbre représenté derrière le *yakuza* est très pauvre, décharné. Disposé au bord de l'eau, il s'agit d'un saule pleureur, symbole de beauté. Ici quasiment mort, il peut montrer le contraste entre le symbolisme doux du motif et celle du personnage.

577 OHYA Zensetsou, 1959, p. 17.
578 MACE François et Mieko, 2006, p. 225.
579 (dir.) BERQUE Augustin, 1994, p. 129.
580 BUISSON Dominique, 1991, p. 176.
581 *Op. cit.*, 1959, p. 4.
582 *Ibid.*, p. 5.

Figure 67

Ginko Kishida, né en 1833 et décédé en 1905, n'est pas un artiste d'estampes. Journaliste et reporter au *Tôkyô Nichinichi Simbun*, il fût le premier correspondant de guerre japonais[583]. Cette estampe serait donc une œuvre assez exceptionnelle dans la collection Ohya, puisqu'elle serait en fait une illustration du journal de Tôkyô.

« *La guerre nippo-chinoise* », plus précisément « *Le Japon a maîtrisé le canon à Gun Taiko* » (« *Nihon Gun Taiko Ho Senriosu* »), est représentée de façon plus moderne que les autres estampes de guerre étudiées jusqu'alors. Ceci s'explique par la réalisation tardive de l'estampe, en juin 1899, moins d'une quinzaine d'années avant la fin de l'ère Meiji. Il s'agit de l'estampe la plus tardive de notre corpus. Elle a été produite plus de trente ans après la Restauration de Meiji. L'artiste étant un journaliste et le thème étant celui d'une guerre de l'époque, cette estampe serait de type « *nishiki-e shinbun* », et donc destinée à illustrer un journal. Ceci est tout à fait intéressant, puisque cela montre l'utilité de l'estampe à la période de sa production. Bien qu'elle soit interdite et illégale d'après les lois du gouvernement nippon, l'artiste réalise cette estampe afin d'illustrer un fait. C'est pour cela que la date ainsi que la signature de l'artiste ne sont pas présentes sur l'œuvre, celui-ci voulant cacher son identité[584]. Il s'agirait d'une propagande d'après-guerre. Les membres de l'armée chinoise se distinguent de ceux de l'armée japonaise à la fois par leur coiffure (une tresse) et leur costume (de couleur noire). Il s'agit de la guerre nippo-chinoise, ou sino-japonaise (*Nisshin Sensô*), de 1894-1895[585]. « *Gun Taiko* » est l'un des grands hommes de la période moderne. Il s'agit d'un lieutenant plus connu sous le nom de Hideyoshi. Il aurait succédé à Ota Nobunaga, homme à la fois protecteur des jésuites et qui combattait en faveur du développement des contacts avec les Européens. Gun Taiko poursuivit ce que son prédécesseur avait établi : il acheva la féodalité, rétablit les droits de suzeraineté du Japon sur la Corée et développa l'agriculture et la marine ainsi que l'architecture. Après sa mort, s'ouvrit pour le Japon une grande période de paix[586]. L'expansion, alors dans les esprits japonais, amena le peuple nippon au combat. Seul un homme tenta la conquête du continent : Hideyoshi. Ce dernier fit se focaliser les technologies modernes sur le combat. Le gouvernement investit alors dans les navires de guerre et dix ans de combats, vus comme des conquêtes, commencèrent. La guerre

583 FREDERIC Louis, 1996, p. 613.
584 KOYAMA-RICHARD Brigitte, 2003, p. 115.
585 MACE François et Mieko, 2006, p. 52.
586 GONSE Louis, 2004, p. 67-68.

sino-japonaise représente la première de la série et est considérée comme la première guerre « moderne », par l'utilisation des perfectionnements en armes offerts par l'industrialisation. L'œuvre représente probablement le moment décisif qui terminera cette guerre : sur le fleuve Yalu (situé à 33 kilomètres au nord de Pékin), les Japonais gagnèrent contre les Chinois grâce au retard technologique de ces derniers. Les armements de leurs navires étaient en effet composés de canons fixes tandis que les Japonais disposaient de tourelles. C'est pourquoi les canons sont mis en avant dans l'œuvre, puisqu'ils sont à l'origine de la victoire des Japonais. Par la suite, le traité de Shimonoseki sera signé : Taiwan, les Pescadores et la province du Liaodong furent retirés aux Chinois[587]. Cette estampe représente l'une des dernières créations de l'ère de l'art de la gravure sur bois japonaise. Les illustrations d'Edo, avec l'occidentalisation du pays, disparaîtront pour laisser place aux représentations de lieux connus ou d'étrangers. L'estampe sera toutefois encore utilisée pour ce type d'œuvres, afin de célébrer les victoires de guerres japonaises[588].

Dans cette œuvre tardive, plus aucun rapport entre homme et feuillage n'est instauré. Deux arbres sont représentés : un arbre feuillu, probablement un chêne, et un arbre épineux, un pin weymouth. Le chêne, en contre-bas, permet de situer la plage, entièrement camouflée par la fumée des tirs. L'arbre, par sa disposition, délimite les espaces. Le pin, quant à lui, souligne l'angle du promontoire sur lequel la bataille a lieu. Il attire également l'intention sur le soldat japonais qui brandit le drapeau nippon. Ainsi, il souligne le fait que ce sont les Japonais les vainqueurs du combat, élément indispensable à la compréhension de l'œuvre afin de situer la scène dans l'histoire. L'artiste ne manque toutefois pas de montrer la faiblesse des Chinois, en en représentant que trois au milieu de la dizaine (et d'autres encore arrivent) de Japonais. L'un des Chinois est désarmé, un autre bascule et l'autre se fait frapper sur la tête. Cette composition, très moderne, est également très vive, que ce soit au niveau de la représentation du mouvement que de celle des couleurs.

587 ELISSEEFF Danielle, 2001, p. 181-183.
588 (dir.) BERQUE Augustin, 1994, p. 183.

Figure 68

Bien que nous disposons à la fois de l'auteur et du titre de cette œuvre, ces derniers ne sont pas inscrits sur l'estampe. Peut-être que ces éléments ont disparu avec le temps ? On constate en effet une grande détérioration de l'estampe (brunissement, piqûres, insectes, etc.).

L'auteur ne pourrait ainsi pas être Shuntei, mais plutôt Shun'ei, nom d'artiste que nous avons rencontré à plusieurs reprises, contrairement à celui annoté sur la fiche de l'œuvre. Katsukawa Shun'ei (1762-1819), membre de l'école Katsukawa, appréciait donner à ses personnages une expressivité du visage ainsi qu'à ses œuvres un certain aspect dramatique. On peut en effet ressentir ceci dans ce combat.

« *La guerre de Kawanakajima* » est une bataille connue. Elle fait partie des affrontements courants entre les différentes régions du Japon. On reconnaît le lieu de la scène par la rivière, représentée au centre de la feuille. En effet, celle-ci est caractéristique (selon la tradition) de l'île de Kawanakajima. Cette guerre est appelée *Kawanakajima no Tatakai*, c'est à dire « Bataille de Kawanakajima ». Elle s'étendit sur plusieurs moments en 1553, 1555, 1557, 1561 et 1564. La province de Shinano fût le lieu d'affrontement des *daimyô* Uesugi Kenshin d'Echigo et Takeda Shingen de Kai, qui voulaient justement posséder cette province. Ce sera Takeda Shingen et son armée qui l'emporteront. C'est au cours de l'époque d'Edo qu'on célébra ces batailles qui restent le modèle des batailles du milieu du XVIe siècle[589]. Les guerriers de ce combat s'entremêlent dans un mouvement flou. Un grand dynamisme se dégage de la scène. Ceci est renforcé par les lignes du fleuve qui, disposé obliquement, traverse toute la largeur de la feuille. Le fleuve permet également de diviser le combat en deux parties. Une partie supérieure et une partie inférieure. La partie supérieure montre différents guerriers au combat, dont un cavalier. À l'arrière plan, de très petite taille afin de montrer la profondeur du lieu, on trouve une rangée de soldats. La bataille est donc importante. Une montagne, colorée de façon moderne, de vert et de jaune, crée une seconde séparation dans l'œuvre. Elle termine également l'avancée de la perspective initialement suggérée. Le ciel, représenté de façon identique au fleuve, réintroduit toutefois une certaine notion d'infinité dans la représentation. La partie inférieure est semblable à la partie supérieure. Plusieurs hommes s'entrechoquent, si bien qu'ils ne sont même plus identifiables

589 FREDERIC Louis, 1996, p. 580 et *Dictionnaire historique du Japon*, 2002, p. 1 482.

individuellement. Leur visage se confond avec leur armure, leur armure se confond avec leur arme. Un cavalier, au centre, nous donne une belle illustration d'un *samurai* à cheval. Il crée également une division du premier plan, ce que nous avions déjà trouvé dans la partie supérieure de l'œuvre. En effet, nous pouvons y voir la selle traditionnelle utilisée par ces guerriers à l'époque d'Edo. Elle est composée de quatre pièces : le pommeau, le troussequin et les deux parties longilignes permettant l'assise. Le tout était fait pour être résistant. La composition permettait également au cavalier de se tenir debout, sur son cheval. Ceci apparaît d'autant plus pratique que les *samurai* utilisaient leur arc en déplacement. Les étriers participaient eux aussi de cette stabilité, puisqu'ils permettaient la pose du pied de façon plate, par leur forme courbe[590].

Une seule branche de pin mélèze est représentée. Bien que l'arbre soit symbole de force, ce qui s'accommode à un sujet de bataille, il ne semble pas qu'il ait été choisi pour son symbolisme. Il permet de créer une ligne séparatrice entre l'extérieur de l'œuvre, le lieu du spectateur, et l'intérieur de la scène. Cette fonction d'écran a déjà pu être rencontrée à plusieurs reprises. Cela permet de fournir à la composition un cadre tout en laissant une certaine ouverture. Suggérer une fermeture, mais ne pas cloisonner pour autant. Le mouvement saccadé de la branche, disposée de façon oblique et descendant vers le bas, crée un rythme coupé, non fluide, qui se lie parfaitement avec l'atmosphère de la scène : tendue.

590 (dir.) SINGER Robert T., 1998, p. 129.

Figure 69

Cette estampe a été réalisée par un auteur inconnu. Nous ne savons rien à son sujet. Ceci, ainsi que le fait qu'il n'y ait dans l'œuvre ni cachet de censure ni cachet d'édition, nous a malheureusement empêché de dater l'œuvre. Celle-ci semble toutefois tardive, et a sûrement été réalisée dans la seconde moitié du XIXe siècle.

Le titre de l'œuvre est nettement présent dans l'estampe, puisqu'il occupe toute la hauteur sur le côté droit de la partie supérieure (cartouche rouge). Il s'agit de « *La fête de Kanda à Tôkyô* » (« *Kanda Daimyo Jin Hon sai en* »). La fête de Kanda est un défilé destiné à célébrer le dieu du même nom, sur un site également nommé Kanda. Le Mont Fuji, visible à l'arrière plan, nous confirme que nous nous trouvons à Edo. La montagne ajoute un esprit spirituel à la scène. Kanda est l'une des fêtes des sanctuaires. Chaque sanctuaire a, au Japon, son calendrier de fêtes. Kanda matsuri a lieu le quinzième jour du neuvième mois[591], soit le 15 septembre de chaque année. Nous nous trouvons donc à Edo, à cette date là. Ce type de fête rituelle, que l'on nomme *matsuri*, exprime de manière sensible la légende d'Amaterasu. Amaterasu est le frère qui, avec sa sœur, Susanô, peuvent, de façon violente, perturber le cycle solaire. Réaliser une fête pour eux symbolise ainsi le retour sur Terre de la lumière[592] et donc le retour à un ordre. Au premier plan, nous pouvons observer des joueurs de tambour. La musique, dans la fête, a un rôle très important. En effet, elle évoque la notion de rythme qui elle-même sert à évoquer la collectivité : « la communauté des vivants, celles des morts et celle des dieux »[593]. Traditionnellement, la fête suit un schéma fixe : les femmes n'y participent que rarement, ce sont donc les hommes qui guident le défilé ; avant de procéder à la fête, ces derniers doivent se purifier, cela afin de pouvoir approcher le dieu (respect de certains interdits, dit « *mono-imi* » ou ablutions, appelées « *misogi* ») ; le dieu exécute un voyage, évoqué par le déplacement d'un palanquin sacré à travers les rues de la ville ; ce dieu est matérialisé par des corps divins (*shintai*) naturels (végétaux, comme les fleurs dans ce défilé) ou artificiels (à l'image des chars et papiers de l'œuvre)[594]. L'estampe illustre donc une activité religieuse courante pour le peuple japonais.

Les différents pins weymouth représentés dans l'œuvre sont ceux qui ponctuent le jardin du temple ainsi que les espaces de la ville. Ces arbres permettent de délimiter différents

591 MACE François et Mieko, 2006, p. 143-144.
592 ELISSEEFF Vadime et Danielle, 1987, p. 17.
593 *Ibid.*, p. 160.
594 (dir.) BERQUE Augustin, 1994, p. 207.

niveaux dans l'œuvre. Le premier niveau est marqué par un arbre, feuillu et non épineux. Il est disposé dans l'angle bas droit de la feuille. On peut voir que les pèlerins l'ont décoré de différents papiers caractéristiques des lieux religieux. Chacun pouvait y inscrire le vœu qu'il faisait aux dieux. Le second espace, celui de l'entrée dans le sanctuaire, est à la fois marqué par un mur de pierre et plusieurs branches de pin. Celles-ci viennent unifier les deux espaces du premier plan en se déployant sur le premier. Le troisième et dernier espace est celui de la zone supérieure du papier. Il s'agit de l'intérieur du temple. L'entrée visuelle dans ce lieu sacré est figurée dans l'estampe par une série de « nuages » blancs, disposés en quinconces, au centre de la feuille. Ceci fait référence aux peintures anciennes japonaises, qui utilisaient ce procédé de vision par le dessus, au travers de nuages, pour donner à voir un grand espace souvent perspectif. La zone supérieure est garnie d'une série d'arbres disposés tout au fond de l'œuvre, selon une certaine évolution croissante de leur taille, de gauche à droite. Ceci crée une ligne de fin pour l'œil, comme une ligne d'horizon. Cela crée également une séparation avant le Mont Fuji, montagne sacrée et donc naturellement placée dans un espace de l'estampe qui la met en valeur. Les arbres représentés dans cette œuvre ont donc un grand rôle dans la structuration de l'espace de la composition.

Figure 70

Tout comme pour la figure précédente, cette estampe a été réalisée par un artiste inconnu. Nous ne connaissons donc rien non plus sur celui-ci. Aucun cachet n'est également présent. L'estampe n'a elle non plus pas pu être datée.

Le héros représenté est le sujet de l'estampe. « *Minamoto Yoshiie* » (ou Yoshïe) est un *samurai*. Son nom, puis un texte sur lui, sont placés à sa droite afin d'expliquer le sujet de l'œuvre. Il semble, à en croire son nom, faire partie de la famille impériale Minamoto. En effet, Minamoto no Yoshiie (1039-1106) était un guerrier de la fin de l'époque de Heian. Il succéda à son père et fût à la tête des Minamoto ainsi que de la vassalité. Son rôle était d'assurer la protection des hauts personnages comme l'empereur et il était méfié et estimé de tous. Il devint un personnage semi-légendaire et participa à l'instauration des concepts du *bushi*[595]. Minamoto est vêtu d'un costume traditionnel très spécifique. Un toupet, sur la tête, nous indique qu'il est de statut social assez élevé. Son visage est très détaillé. Chaque racine du cheveu et de la barbe est dessinée au pinceau noir. Le par-dessus du vêtement de l'homme est coloré d'un rouge non agressif. Différents motifs lui donnent un certain rythme. L'intérieur de son costume est bleu. Sur la partie inférieure de son corps, sur sa taille, ses jambes et jusqu'au bout de ses pieds, le guerrier porte une peau d'animal sombre. Il pourrait s'agir d'une peau d'ours brun. Une ceinture accrochée à sa taille permet de maintenir son sabre. L'homme porte des gants eux aussi très détaillés. Le guerrier manie l'arc, arme dont la taille fût augmentée par les *samurai*. Manier un tel objet nécessite une grande concentration. Le combat devient, avec le *kyudo* (« Voie de l'arc »), un exercice spirituel[596]. Tout ceci renforce la prestance du guerrier. Le *bushi* n'obéit pas aux ordres d'un maître, mais se bat pour le bien des autres[597]. L'ensemble de la composition reste très sobre. Cela renforce l'atmosphère sereine, zen, du *samurai* en action avec son arc. La droite de l'estampe n'est décorée que par les différents espaces géométriques sur lesquels le texte prend place. Deux oiseaux les traversent. Le reste est travaillé avec un dégradé du gris au rose-orangé très subtil. La partie grise permet de délimiter le sol sur lequel prend place le *bushi*. Un petit élément végétal, sur la gauche, termine le mouvement de droite à gauche. Ceci place également le personnage dans un environnement, ce qui rend l'espace un peu plus compréhensible. Cette scène est tirée

595 *Dictionnaire historique du Japon*, 2002, p. 1 821-1 822.
596 DELAY Nelly, 1998, p. 74-75.
597 Émission « Le Grand Tour », *Le Japon des Samouraïs*, France 3, diffusé le 3 octobre 2012, 52min.

d'une histoire japonaise appelée « *Nihon Rekishi Bassen* ». L'estampe illustre donc l'histoire du Japon.

L'arbre présent au pied de l'homme a une grande force compositionnelle. Comme précisé précédemment, il termine la composition et crée un face à face entre homme et nature. L'arbre est très jeune, ce qui donne une certaine fragilité à la scène. Le tout semble toutefois parfaitement équilibré. La fragilité de l'arbrisseau donne une sensibilité au guerrier et la force de ce dernier donne à l'arbre la puissance nécessaire à sa pousse. Il pourrait s'agir d'un arbre à chapelets[598], par les petites pousses rouges qui se déploient sur les branches. L'artiste l'a représenté avec une grande dextérité. On distingue les traits du pinceau noirs, fluides, dynamiques et précis. Il réduit les traits au fur et à mesure de l'élévation de l'arbuste. La partie de gauche pourrait être la racine d'un arbre de grande taille. Tout ceci prend place sur un aplat coloré à la forme également maîtrisée. La couleur grise de l'ensemble contraste avec le costume rouge du guerrier. Mais les petites pousses colorées créent un rappel avec l'homme. On trouve sur ce dernier des petits motifs de feuilles vertes. Disposées de façon légèrement courbées sur la droite ou la gauche, ceci instaure un mouvement de balancier au *bushi*, qui parait pourtant stable. Cette estampe témoigne donc d'un fort équilibre entre puissance et douceur, entre homme et nature.

598 (dir.) SHIMIZU Christine, 2014, p. 61.

Figure 71

Kuniyoshi (1798-1861) nous propose ici de nouveau une composition à l'aspect étrange. En effet, tout comme dans la *fig. 61*, nous trouvons des personnages fantastiques. Cette estampe témoigne également de la spécificité de l'artiste d'intensifier l'aspect imaginaire de ses compositions par un point de vue et un angle particuliers[599].

La composition de l'œuvre de Kuniyoshi est particulière puisque l'image est coupée horizontalement en deux plans. Au niveau supérieur, le spectateur adopte un point de vue frontal à la scène dont une certaine verticalité est intensifiée (position frontale de l'ogresse, des arbres et de la cascade). Au niveau inférieur, le point de vue est, quant à lui, plus en plongée. La scène n'est ici pas du tout frontale mais au contraire animée par une diagonale. La créature représentée en feu, à droite, est une ogresse. Contrairement à l'occident, un ogre n'est pas un géant peu élégant. Il est le symbole d'une chose terrifiante. La corde qui la relie au personnage de gauche pourrait symboliser le sacré. Si tel est le cas, il s'agirait d'une *shimenawa*, corde sacrée, qui indiquerait le territoire des *kami* (esprits divins)[600]. Cette hypothèse s'avère juste puisque l'ogresse serait en fait la représentation de la divinité Fudô Miyô. Il s'agit de la manifestation divine de la « fureur » de Dainichi Nyorai, le « dominateur du panthéon ésotérique ». La représentation qui en est ici faite répond aux normes picturales adoptées pour l'iconographie de la divinité : un corps bleu, près d'un rocher ; avec deux assistants à l'aspect de jeunes garçons (ici il n'y en a qu'un, sur sa droite. Peut-être l'œuvre se poursuit-elle sur un second volet à droite où le second garçon serait représenté ?) ; une stabilité contrastée par le mouvement des flammes, qui expriment sa puissance (ces flammes suggèrent symboliquement la forme de l'oiseau mythique Karula) ; et enfin vêtue d'une écharpe claire et de deux jupes (la plus longue de couleur brune et la plus courte de couleur verte)[601]. La partie inférieure est très macabre. On distingue la partie d'un corps, une tête d'homme ou de femme, attaché(e) par le poignet à une terrasse de bois et de nattes. Sous cette terrasse se trouvent plusieurs squelettes (os, côtes et crânes). Nous imaginons ainsi que le personnage attaché va bientôt être tué par l'ogresse, qui mettra ses restes sous la terrasse.

Un autre élément de la nature, en plus des arbres, est présent dans cette composition. En effet, nous trouvons à l'arrière plan une cascade d'eau. La cascade permet de donner une

599 LIBERTSON Herbert, NEUER Ronie et YOSHIDA Susugu, 1985, p. 42.
600 MENEGAZZO Rossella, 2008, p. 177.
601 TERUKAZU Akiyama, 1977, p. 57.

certaine grandeur à la nature, renforçant la mortalité des êtres humains[602]. Ceci permet d'accentuer la puissance qui se dégage de l'ogresse. Les trois pins disposés dans la partie supérieure sont des pins mélèze aux aiguilles ébouriffées. Cela souligne l'effet tragique de la scène ainsi que la force de la puissance divine. Ces trois arbres, à eux seuls, figurent une forêt. La forêt environnante s'explique par le fait que selon la religion shintô, les *kami* habitent dans des oratoires, des sanctuaires, où la nature est fortement développée. La forêt est l'un de ces éléments naturels. Ceci permet de créer un lien entre l'homme et les divinités, par la nature environnante[603]. Le monde des morts est donc, dans la religion bouddhiste, compris dans le monde des vivants[604].

602 (dir.) SINGER Robert T., 1998, p. 322.
603 (dir.) BONNIN Philippe, MASATSUGU Nishida et SHIGEMI Inaga, 2014, p. 222.
604 (dir.) ADDISS Stephen, 1985, p. 11.

L'ensemble d'estampes étudiées dans le Carton 8 a donc été encore plus varié que celui du carton précédent. Ceci témoigne une nouvelle fois de la richesse du fonds Ohya. Les styles des artistes sont également très variés. Nous avons eu la chance de rencontrer des œuvres de très bonne qualité, encore très bien conservées et assez rares. L'illustration de la guerre sino-japonaise, œuvre illustratrice de journal, ainsi que le pentaptyque de portraits d'acteurs, représentent selon nous des richesses pour la collection.

Les figures rencontrées sont celles que nous avions déjà pu aborder dans les études précédentes : celles d'acteurs. Mais certaines sont inédites, comme les personnages de l'histoire japonaise, les guerriers, le membre de la mafia ou encore l'ogresse. La diversité du fonds Ohya apparaît encore plus inépuisable. Ceci renforce l'idée qu'il semble capable de pouvoir être représentatif d'une grande partie de l'histoire de l'estampe polychrome sur bois japonaise.

Le feuillage, dans ce dernier carton, n'est nettement qu'un petit élément décoratif. Très discret, il se perd dans le reste de la composition. Ceci semble manifester de la fin de l'estampe traditionnelle japonaise. Les réalisations vont petit à petit s'occidentaliser et donc se centrer de moins en moins sur la représentation de la nature. On privilégiera les figures et l'environnement urbain. Les estampes de paysage vont, en parallèle à cela, se développer de manière plus intense et devenir un sujet à part entière.

III) Liens entre homme et nature

1- Un rapport plastique

L'analyse des différents cartons qui composent le fonds Ohya ainsi que celle des œuvres qui y sont regroupées nous ont permis de constater une évolution chronologique du rapport entre figure et feuillage dans l'estampe japonaise. Cet aspect chronologique de l'ensemble des estampes regroupées est apparu grâce à l'étude de la collection carton par carton. Ce classement a offert une délimitation et une organisation des périodes de l'art de l'estampe japonaise polychrome, ce qui a permis d'avoir une vision à la fois périodique et globale. Le lien entre homme et nature s'est toutefois continuellement exprimé et ce dans tous les thèmes des œuvres étudiées, aussi bien dans le *kabuki*, dans les représentations de belles femmes, que dans les illustrations littéraires ou historiques, ce qui montre son omniprésence mais aussi son importance dans l'estampe. Ce rapport plastique est, comme nous allons le démontrer, l'image d'un rapport plus vaste entre homme et nature dans la culture japonaise.

Les végétaux ont plusieurs rôles dans l'estampe. Ils adoptent tout d'abord une fonction structurante et compositionnelle, en guidant le regard du spectateur vers le sujet majeur de l'œuvre. Ceci est renforcé par la posture de la branche, son dynamisme, ou encore par un jeu de couleurs. Tout cela donne du mouvement à la composition. La disposition des branches peut aussi créer un cadre ou un plan que le spectateur se doit de franchir pour atteindre le centre de l'œuvre où se joue toute la scène. L'autre rôle du feuillage, dans l'œuvre, est qu'il peut donner à la scène représentée une notion d'espace physique et temporel. Une seule branche, comme nous l'avions vu, peut ainsi laisser imaginer au spectateur tout un environnement naturel plus vaste. Les artistes japonais paraissent suggérer un tout avec peu d'éléments. Cette technique est typiquement japonaise et vise à ouvrir l'œil du spectateur à l'extérieur du cadre fixé par le format du papier. Un saule pleureur évoque, par exemple, un point d'eau. Pour ce qui est de la notion du temps, elle est, quant à elle, figurée au travers de l'aspect des feuilles de l'arbre ou bien au travers de son espèce. Un pin indique ainsi majoritairement l'hiver, tandis qu'un cerisier fleuri est image de printemps. Tout ceci est renforcé par les teintes de l'estampe qui, lorsqu'elles sont froides, par exemple, tendent à suggérer l'hiver, tandis que chaudes, au contraire, évoquent le printemps ou l'été. Les *kimono* des personnages s'accordent ainsi souvent avec l'époque de l'année à laquelle fait référence la

scène et donc aussi avec la végétation environnante. Nous avons également constaté un certain rapport esthétique dans l'œuvre entre feuillage et figure. Ce dernier se joue au travers des formes et des couleurs de la branche, des feuilles et des fleurs, qui sont reprises dans les vêtements des figures ou bien dans le décor environnant. Cela donne à l'ensemble une harmonie des teintes, mais aussi une atmosphère particulière en fonction de l'esthétique de la plante (légère, sauvage, etc.). L'autre type de lien entre figure et feuillage est symbolique. Nous avons vu que chaque espèce de plante a une signification particulière qui permet de donner du sens à la scène, en précisant le caractère du personnage ou encore son rôle dans l'action. Le bambou permet, par exemple, de figurer la force d'une figure majeure dans l'œuvre, le pin est image de longue vie et est lié aux personnages illustres de l'histoire, tandis que les fleurs rosées de cerisier symbolisent virginité, douceur, fragilité et féminité, ce qui correspond aux jeunes femmes. Dans les œuvres illustrant des spectres, la représentation de la nature n'est pas anodine, puisqu'elle permet aux Japonais de se sentir plus proches des dieux, car figurer l'environnement naturel revient à figurer le lieu de vie de ces divinités. Les éléments naturels illustrés dans l'estampe permettent également, comme nous l'avons vu au travers de différentes figures, de faire référence à des passages littéraires de romans ou de textes majeurs de l'histoire culturelle japonaise, comme le *Roman du Genji*. Ces références littéraires subtiles ne peuvent être décelées que par les érudits. Enfin, bien sûr, le rapport entre figure et nature est également évident dans l'œuvre lorsque le personnage est représenté à l'intérieur d'un espace naturel comme un bord de mer, sur une véranda ouverte sur le jardin ou encore au milieu d'une forêt. Tout cela s'organise selon une certaine osmose entre les différents éléments, donc les différents plans, et l'homme et son environnement. Les artistes de l'estampe japonaise pensaient donc leurs œuvres selon une harmonie entre figure et végétal.

Le lien entre feuillage et figure a évolué au cours des siècles dans l'art de l'estampe en étant au départ un élément significatif mais discret, puis plus imposant pour ensuite se perdre dans le reste de la composition, jusqu'à disparaître. Dans les premiers groupes de notre étude, le rameau prend place dans une composition sobre et épurée. Ainsi, ce motif intervient subtilement grâce à un mouvement ou à une couleur, avant tout pour mettre en valeur les personnages dans la composition (qui sont surtout des acteurs de théâtre), mais aussi pour participer à la compréhension de la scène. La figure est alors mise en avant grâce à un décor riche et chargé de significations. Le feuillage devient par la suite, dans les estampes datées à partir de la fin de l'ère des Toyokuni (donc à la seconde moitié du XIXe siècle), un peu plus discret puisqu'il se perd dans un paysage plus riche. Il intervient ainsi au second plan. Le rôle

de cet élément naturel, immiscé au sein d'autres végétaux, devient alors celui d'un décor à la scène représentée, pouvant même former un écran à l'arrière plan de l'espace où se regroupent les figures. Les liens entre le feuillage et la figure sont ainsi instaurés au travers d'un jeu de formes et de couleurs, et le rameau laisse place au motif de l'arbre dans son entière posture. Ceci permet de placer la scène dans des endroits notamment plus urbains. Le personnage apparait ainsi plus imposant dans la composition : son rôle est plus important et il occupe plus de place dans l'espace pictural. Il apparait donc que le sujet est plus mis en avant dans l'œuvre que ne l'est le décor végétal. Ce dernier intervient moins dans l'ensemble, sa taille est plus petite ou alors sa portée symbolique est restreinte. L'arbre sert alors à souligner une certaine posture du personnage ou bien à en accentuer une dynamique particulière, ou encore à situer la scène. Le feuillage devient ainsi motif accompagnateur de la figure. Cependant, à partir du moment où les restrictions politiques deviennent plus souples, grâce à la mise en place d'un gouvernement moins strict que celui de l'ère Edo, les artistes exploitent avec plus de liberté les motifs végétaux, comme les rameaux. Les estampes plus modernes et innovantes deviennent alors une illustration d'un sujet choisi par l'artiste, plus qu'une représentation picturale d'un thème préétablie. Le sens donné au rapport entre homme et nature change. Le motif du feuillage se fait encore plus discret, plus décoratif, et plus petit. Il devient ligne, donc motif décoratif. Comme nous l'avons vu, les artistes travaillent plutôt sur des plantes domestiques, donc moins imposantes et plus décoratives. Ceci est sans doute l'image du début de l'influence de l'occident, donc de la modernisation du pays. Les artistes travaillent ainsi sur la figure et la mettent en avant dans un espace plus épuré, souvent neutre et traité en dégradé. La figure s'impose dans l'œuvre par une taille plus imposante et par l'occupation du premier plan. L'homme, avec la modernisation du Japon, apparait alors plus important que son environnement. Le motif du feuillage n'est plus rencontré que rarement dans les estampes tardives. Lorsqu'on l'aperçoit dans les compositions, ce motif se confond avec le reste des éléments (fond, costumes, objets, etc.). Les feuillages représentés dans les estampes sont également les plus communs, c'est-à-dire ceux de cerisiers, de pins, de pruniers et de bambous. Quasiment plus aucun symbolisme n'est associé à ces éléments végétaux. Les artistes privilégient dans leurs représentations les figures ainsi que les environnements urbains. Tout cela annonce une grande ère de création d'estampes de paysage, faisant de la nature un sujet à part entière. Bien sûr, certains artistes ont toutefois continué pendant longtemps à maintenir, dans leurs œuvres, cette spécificité du rapport entre homme et nature à l'origine ancienne.

Cette pratique de la représentation de la nature dans les œuvres et objets d'art japonais remonte à l'Antiquité. Au départ motif décoratif, emprunté de la forêt, des animaux ou encore des roches, c'est au cours du XIXe siècle que la nature devient un sujet à part entière[605]. Ainsi, Hiroshige, par exemple, replace dans ses œuvres l'arbre au premier plan, à la fois au niveau de la construction spatiale et sur le plan de l'importance symbolique[606]. Bien que postérieures à celles étudiées, ce type de créations contemporaines pourrait, par cette mise en avant de l'arbre, témoigner d'un certain retour à l'importance du motif végétal dans les estampes japonaises après le déclin remarqué à la fin de l'ère Meiji. Ceci pourrait s'expliquer par un besoin de marquer les créations nippones d'un certain aspect typiquement oriental pour pouvoir les différencier des œuvres occidentales, ou bien par l'envie de la part des artistes de mettre en avant certaines caractéristiques culturelles japonaises.

L'évolution plastique des estampes étudiées manifeste de l'intégration de nouvelles couleurs et techniques. Les couleurs chimiques, dont nous avons présenté les composantes et avantages durant notre étude, sont apparues aux artistes, à l'époque, plus vives et donc plus expressives. Quant aux évolutions techniques, nous pouvons mentionner la perspective, à l'occidentale, qui a modifié le point de vue des artistes japonais. La représentation des végétaux a ainsi été plus moderne : les artistes ont procédé par aplats de couleurs auxquels ils ont ajouté des traits plus précis pour dessiner le motif. Cela montre une nouvelle approche artistique du motif au cours de l'ère Meiji. L'apport d'autres domaines, notamment celui de la littérature (surtout les poèmes), a également engendré une modification des sujets des œuvres. Les artistes ont commencé, par exemple, à traiter des sujets religieux tout comme à représenter des objets de curiosités (botanique, lunette, télescope, etc.). L'influence chinoise a elle aussi guidé les artistes vers d'autres méthodes d'expression, qu'ils ont illustré au travers des *kakemono*[607] (rouleaux de soie peints). L'intégration de la peinture à l'huile dans l'art japonais a ensuite elle aussi favorisé l'éloignement de la gravure sur bois par les artistes[608].

Les estampes étudiées sont donc représentatives d'une chronologie de l'art de l'estampe polychrome japonais. Cette évolution des motifs, coloris et techniques que nous avons pu constater au travers des différentes études d'œuvres, est le témoignage d'une transition qui s'opère entre la gravure traditionnelle et l' « estampe nouvelle », marquée fortement entre 1890 et 1915. Ces « nouvelles » œuvres sont avant tout des illustrations de livres, composées selon une vision « romantique » de la société. Ainsi, les artistes comme Kaburagi Kiyokata ou

605 CHESNEAU Ernest, janvier-décembre 1878, p. 847.
606 Voir notamment Hiroshige, *Prunelai de Kameido*, Série *Cent vues de sites célèbres d'Edo*, 1857, Paris, Bibliothèque Nationale de France.
607 DELAY Nelly, 1993, p. 172-177.
608 *Ibid.*, p. 180.

encore Toyonari, au début du XXe siècle, s'inspirèrent de leurs prédécesseurs, Sharakû, Kunimasa ou bien Toyokuni[609]. On y remarque également une influence de la photographie, importée d'occident, qui se reflète dans le point de vue adopté pour l'image ou encore par la mise en avant des qualités techniques spécifiques à la gravure qui permettent de se différencier de ce nouveau médium concurrent. Les œuvres les plus tardives que nous avons étudiées font alors parti des dernières créations traditionnelles dans le monde de la gravure sur bois japonaise. Cet aspect à la fois de chronologie et de témoignage donne au fonds Ohya toute son importance.

L'estampe japonaise est ainsi, jusqu'à l'occidentalisation du Japon, fortement marquée par la culture de son pays. Ceci est l'une des caractéristiques majeures de l'époque d'Edo où l' « identité urbaine et régionale » a marqué la culture de cette période[610]. L'isolationnisme favorisa le développement de la culture nippone, la poussant à être encore plus spécifique au pays mais aussi riche[611]. La production artistique de cette époque est donc un témoignage de la culture nippone à un moment donné, où celle-ci a développé une identité qui lui était propre. Les estampes étudiées illustrent les activités majeures de la société urbaine : théâtre, maisons de plaisir, fêtes ou encore poésie[612]. Malgré le fait que l'estampe manifeste de cette culture citadine, nous avons vu que le lien à la nature n'en était pas pour autant diminué.

En effet, les estampes japonaises témoignent du rapport entretenu entre les Japonais et la nature depuis fort longtemps. Les artistes trouvent dans les motifs végétaux un symbolisme fort. Ils travaillent à styliser les éléments de la nature afin de les transformer en ornements[613]. Dans le théâtre *kabuki*, par exemple, intégrer des éléments naturels aux représentations permettait de « situer la permanence des sentiments dans le grand rythme universel »[614]. L'*Ukiyo-e* illustre ainsi cet esprit au travers des représentations de l'homme et de la nature. Dans l'estampe, c'est la nature qui est donc le sujet principal et qui symbolise la réalité. L'homme n'est pas le centre de l'œuvre[615]. Ceci est de même dans la vie quotidienne des Nippons. Ce témoignage artistique est important puisque ce lien singulier tend petit à petit, dans le monde d'aujourd'hui, à disparaître.

609 (dir.) DAULTE François et UHLENBECK Chris, 1994, p. 12.
610 GUTH Christine, 1996, p. 18.
611 FAHR-BECKER Gabriele, 2006, p. 526.
612 *Op. cit.*, 1996, p. 28.
613 LAMBERT Gisèle, 2007, p. 132.
614 BUISSON Dominique, 1991, p. 106.
615 LOUIS Aubert, 1922, p. 45.

2- Un rapport culturel

Les Japonais ont un rapport particulier à la nature, qui diffère de celui des autres peuples[616]. Ce rapport spécifique nait dès l'époque Heian (794-1185), au travers des poètes aristocratiques qui associèrent des émotions aux saisons et aux éléments de la nature[617]. Ceci s'exprime notamment dans leur art où l'on peut distinguer deux tendances. La première consisterait à « refléter le monde extérieur tel qu'il est perçu (imitation) », tandis que la seconde serait le développement d'un art sensible, poétique, qui crée des formes typiquement nippones[618]. Cette sensibilité se traduirait en art par un souci de la matière, des couleurs, mais aussi des formes et de l'espace, ceci dans le but de répondre au « besoin de calme et de réconfort du public nippon »[619]. L'art semble donc être en accord avec le caractère des Japonais. On pourrait alors, pour reprendre les mots de Louis Gonse, décrire ce caractère comme « une délicatesse d'instincts, une finesse de goût, un spiritualisme d'idées […], [une] culture des ancêtres, [un] sentiment inné et charmant de la nature, [ainsi qu'un] haut respect de la dignité morale[620]». De plus, « ce peuple possède également à un degré unique la compréhension de la beauté dans la nature[621]». Ceci confère aux Japonais une réception de l'environnement naturel assez particulière, dotée d'une sensibilité et d'un sens artistique forts[622]. Selon Augustin Berque, ce rapport particulier des Japonais avec la nature est si fort qu'il est révélateur d'une « évolution de la société elle-même »[623].

Ce rapport si singulier est issu de la religion shintô. Selon ses fondements, l'univers a été « procréé » par le couple divin Izanagi et Izanami. Chaque élément de l'univers (montagne, herbe, rivière, etc.) est donc réciproquement divin[624]. Cela amène les Japonais à devoir un grand respect envers tout ce qui les entoure. « Nature » se dit également en japonais « *shizen* », ce qui signifie à la fois le cosmos, l'environnement et le paysage, c'est-à-dire un ensemble très vaste qui entoure l'homme[625]. L'univers shintô est donc bien plus qu'une religion, c'est un « esprit », selon Nelly Delay, qui forme son identité[626]. Pratiquer la religion shintô inclut de suivre le rythme des saisons puisque les rites qui la composent sont liés à la

616 Voir LOUIS Aubert, *Les maîtres de l'estampe japonaise*, Paris, Colin, 1922, p. 1-49.
617 Panneau explicatif, exposition *Le Japon au fil des saisons*, Musée Cernuschi, Paris, 19 septembre 2014 - 11 janvier 2015.
618 STANLEY-BAKER Joan, 1990, p. 7.
619 *Ibid.*, p. 10.
620 GONSE Louis, 2004, p. 132-133.
621 *Ibid.*, p. 138.
622 *Ibid.*, p. 138.
623 BERQUE Augustin, 1986, p. 90.
624 DELAY Nelly, 2004, p. 12.
625 *Op. cit.*, 1986, p. 171.
626 DELAY Nelly, 2004, p. 12.

nature[627]. Le passage du temps est donc figuré par la nature : elle en offre une allégorie[628]. Les Japonais éprouvent ainsi un grand respect pour les éléments de la nature. Les fleurs sont peut-être les plus admirées en raison de leurs caractéristiques : elles éclosent et meurent rapidement, ce qui nous réfère au passage de la vie à la mort. Les fleurs que nous avons rencontrées dans notre étude des estampes font ainsi chacune écho à cette pensée. Par exemple, les fleurs de prunier symbolisent la naissance et la vie, celles de cerisier la beauté et celles d'érable la mort[629]. La religion bouddhiste, autre religion majeure du Japon avec le shintoïsme, participe elle aussi de ce respect pour la nature. En effet, le monde y est également vu comme une série d'éléments dispersés que l'on se doit tous de respecter. Enfin, le principe de la pensée taoïste place l'être, l'individu, dans ce milieu naturel respecté en prônant la libération du soi, du *tao* (principe impersonnel)[630]. C'est, selon Aubert Louis, de ce « mélange de taoïsme et de bouddhisme [qu'est] sortie la philosophie extrême-orientale de la nature », philosophie qui prêche cinq principes : « l'évasion hors du monde, la retraite en pleine nature, l'ouverture des sens et de l'esprit à toutes les apparences symboliques de la vraie réalité, et dans le vide de cette existence de retraite et d'abstraction une parfaite souplesse à suivre le rythme de l'univers »[631]. Le lien entre homme et nature au Japon est donc fortement mené par la religion. Elle contribue à « entretenir la communion intime entre le sentiment et la nature[632]». « L'esprit japonais en son fond est [donc] plus spirituel que poétique »[633].

Le thème des saisons, que nous avons abordé notamment au travers de l'étude du Carton 7 avec la série d'illustrations du calendrier (*fig.51* à *fig.59*), est une bonne illustration de l'importance du rapport entre homme et nature. Les saisons sont effectivement, au Japon, d'une grande valeur culturelle, du fait du cycle qu'elles instaurent mais aussi du fait de l'impact qu'elles ont sur l'agriculture[634]. Les saisons font alors adopter aux Japonais une forme de rapprochement spirituel et physique avec la nature. Les poètes apprécient d'ailleurs illustrer au travers de la nature la présence des dieux dans le monde qui entoure le peuple[635]. Il s'agit également d'un esprit, d'une pensée spécifique, appelé « vitalisme ». Le vitalisme consiste à voir dans toute chose de l'univers (naturelle ou culturelle) une « manifestation de l'énergie vitale ». Le monde est donc l'expression de cette énergie vitale sans fin, sans début, ni

627 DELAY Nelly, 2004, p. 15.
628 *Ibid.*, p. 21.
629 LOUIS Aubert, 1922, p. 28.
630 *Ibid.*, p. 32.
631 *Ibid.*, p. 32-33.
632 ANESAKI Masaharu, 1938, p. 17.
633 BINYON Laurence dans *Painting in the Far East* (*Op. cit.*, 1922, p. 35).
634 (dir.) SHIMIZU Christine, 2014, p. 9.
635 *Ibid.*, p. 26.

créateur. L'environnement est sans cesse en renouvellement. La religion shintô a sacralisé cette énergie[636]. C'est pourquoi les saisons ont une si grande importance pour les Japonais.

Les arbres, qui sont le sujet de notre étude, sont assez variés au Japon, les climats du nord au sud, étant eux-mêmes très diversifiés. Ils occupent une part très importante dans le quotidien de la vie des Japonais. On en trouve des évocations aussi bien dans les matériaux de construction des maisons (structure de bois), du mobilier (*tatami* naturels), des motifs des vêtements (décoration des *kimono*), des chaussures (fermetures en motifs d'arbre sur les *geta*) ou encore au travers des noms des femmes (signifiant pin, prunier, etc.)[637]. Ce n'est pas seulement l'utilité de l'arbre en tant que matériau, en tant que bois, qui expliquerait cet intérêt pour cette entité végétale, mais c'est aussi peut-être parce que l'on y voit une force particulière, née de l' « observation directe des grandes formes du règne végétal ». C'est ce dont Alexandre de Humboldt, savant-explorateur, témoigne dans son *Cosmos. Essai d'une description physique du monde*[638]. L'arbre est devenu ainsi, depuis l'Antiquité et à la fois dans le monde occidental et oriental, « sidérant » par « sa massivité [… , l'] aisance de son mouvement et, de ce fait, son élégance [… ainsi que par l'] impression de force, d'énergie [dont il émane] »[639]. L'arbre est ainsi considéré comme une « entité », plus ou moins vivante et individuelle selon la sensibilité de celui qui la perçoit[640]. Pour les Japonais, l'arbre semble posséder une âme. Il serait donc un être sensible, capable d'éprouver de la crainte ou encore de la douleur[641]. On pourrait y voir un moyen pour les Nippons d'exprimer leurs émotions. L'arbre, sensible, est interlocuteur puisque son caractère paisible amène à un retour sur soi[642]. Ceci explique la grande expressivité des motifs d'arbre dans les œuvres ainsi que le profond respect des Japonais pour ce végétal. Une analogie entre homme et arbre et ainsi, de façon plus large, entre homme et nature, est donc existante. Cette analogie, les Japonais la traduisent dans leurs œuvres. L'arbre y figure un personnage puisqu'on y retrouve à la fois une verticalité (forme qui s'élance vers le ciel), une peau (son écorce), une chair (son bois) et des os (le cœur de son tronc)[643]. Tel que le résume Alain Corbin, historien, l'arbre « navigue entre les esprits, les minéraux, les hommes[644]».

636 *Créativité et liberté au pays du Soleil levant*, 1996, p. 4.
637 BERQUE Augustin, 1986, p. 102.
638 CORBIN Alain, 2013, p. 11 (Voir Alexandre de Humboldt, *Cosmos. Essai d'une description physique du monde*, Utz, 2000, t. I, p. 346-347).
639 *Ibid.*, p. 11-12.
640 *Ibid.*, p. 125.
641 *Ibid.*, p. 127.
642 *Ibid.*, p. 179.
643 *Ibid.*, p. 136.
644 *Ibid.*, p. 133.

Les artistes japonais intègrent ainsi, au travers de leur sujet, que ce soit les saisons ou les sites célèbres, un caractère onirique aux représentations d'éléments de la nature. Au Mont Fuji, par exemple, on ajoute un caractère sacré, par sa taille importante, et ce même si l'on ne l'a jamais vu. Il fait partie des sites célèbres du continent[645]. Ce caractère imaginaire permet d'accentuer le respect et la force de la nature environnante à l'homme. Ce n'est donc pas par hasard qu'on le nomme en employant systématiquement la particule « *san* », ce qui équivaut pour nous, Occidentaux, à « Monsieur ». Contempler la nature, donc l'environnement qui l'entoure, permettrait à l'homme d'atteindre une certaine « jouissance », un sentiment de plénitude. On rejoint ainsi le lien entre nature et religion puisque contempler l'environnement permettrait d'atteindre l' « élévation de l'âme à la félicité à travers l'espoir de saisir la totalité par le regard ». Se rapprocher de la nature est donc en partie un moyen d'atteindre l'absolu. On se rapproche d'un certain « ordre divin ». L'homme, devant une nature belle, ordonnée et saine, serait donc d'une certaine façon plus « riche »[646].

Augustin Berque explique à ce propos que les rapports entre l'homme et la nature peuvent être de plusieurs types. Il distingue des rapports écologiques (vie de l'homme dans son environnement), des rapports techniques (aménagement), des rapports esthétiques (perception et représentation de l'environnement), « axiologiques et noétiques ([…] valeurs et [...] concepts touchant à l'environnement) » et enfin des rapports politiques (pouvoir dans l'aménagement). Tous ces rapports sont, selon lui, « unitaires », c'est-à-dire que la société est « une » dans l'environnement qui est lui aussi « un ». Tout est lié et tout est regroupé dans une unité globale commandée par la culture. La culture est, selon lui, « ce qui donne une certaine cohérence et une certaine orientation à l'ensemble complexe des dimensions de la vie sociale ». En somme, « la culture est ce qui, par et pour l'homme, donne un sens au monde »[647]. La culture japonaise est donc la base du rapport qu'entretient le peuple japonais avec la nature. C'est par la culture que l'homme a conscience de la nature et c'est aussi par elle que son comportement envers cette dernière est guidé[648]. La nature se définit ainsi comme « l'ensemble des êtres et des choses qui constituent l'univers, le monde physique […] considéré en dehors de l'homme, ou qui n'apparaît pas transformé par l'homme »[649]. C'est un tout englobant l'homme qui est perçu d'une manière spécifique à la culture de chacun. Chacun trouve réciproquement en cette nature une « quête personnelle », en faisant se retourner vers un instinct et une spontanéité originels[650]. La relation intime et constante des Japonais avec la

645 (dir.) SHIMIZU Christine, 2014, p. 34.
646 (dir.) ROBIC Marie-Claire, 1992, p. 14-19.
647 BERQUE Augustin, 1986, p. 127-128.
648 *Ibid.*, p. 130.
649 Définition tirée de *Le Petit Larousse illustré*, 2002 (CHANVALLON Stéphanie, 2009, p. 171).
650 *Ibid.*, p. 198.

nature pourrait donc s'expliquer ainsi : les éléments entourant l'homme apportent des richesses variées et riches, que les Japonais tentent d'atteindre pour ressentir une certaine plénitude de l'être. Parmi ces richesses procurées par la nature nous trouvons donc cette plénitude de l'être, mais aussi l'exaltation des sens, ou encore une thérapie contre le stress[651].

Les Japonais perçoivent donc la nature via les émotions. Le rapport entre homme et nature est ainsi lié au cœur, à l'éthique et à l'esthétique. La nature est donc fortement liée à l'homme[652], mais, et ce paradoxalement, les Japonais détruisent cette symbiose. La société contemporaine japonaise tend, en effet, vers une domination de l'homme sur la nature (destruction, empiétement, etc.). Ce comportement est issu de l'influence de l'occident[653] et cette influence se traduisit au moment de l'occidentalisation du pays en une « crise » de la culture, qui provoqua une « crise » de la nature[654].

Ce rapport entre homme et nature dans la culture japonaise sera totalement bouleversé par l'ouverture du Japon sur l'étranger, en 1868. Les échanges entre le Japon et les pays étrangers avaient déjà commencé au XVIe siècle. Il s'agissait plus précisément d'échanges commerciaux avec l'Espagne, le Portugal puis la Hollande[655]. Mais c'est au XIXe siècle que tout s'intensifia, ce qui explique pourquoi cette date est souvent donnée comme moment d'ouverture du Japon sur l'étranger. En effet, ce moment, que l'on nomme « la Restauration », correspond à des changements à la fois politiques, économiques, culturels, mais aussi artistiques[656]. Il s'agit d'un coup d'État qui renversa le pouvoir des *shôgun* Tokugawa à celui d'un empereur. Politiquement, le Japon s'ouvrit sur l'extérieur mais développa également un nationalisme fort ainsi qu'une nouvelle structuration sociale[657]. Cette ouverture engendra un intérêt intellectuel, ainsi qu'un apport d'idées, tout comme des techniques et matériaux innovants[658]. Les Japonais furent plus attirés par la modernisation de leur pays que par la poursuite des mœurs de leur culture. Cet attrait pour la technique les fit s'éloigner de la nature. On intégra photographie, perspective, machine à coudre, notion de vitesse ou encore navires

651 Voir CHANVALLON Stéphanie, *Anthropologie des relations de l'Homme à la Nature. La Nature vécue entre peur destructrice et communion intime*, Thèse de Doctorat de Sciences Humaines et Sociales (Laboratoire d'Anthropologie et de Sociologie), dir. HEAS Stéphane, Université Rennes 2, 2009, p. 166-230.
652 BERQUE Augustin, 1986, p. 178.
653 *Ibid.*, p. 208.
654 *Ibid.*, p. 212.
655 Voir LAMBOURNE Lionel, *Japonisme. Échanges culturels entre le Japon et l'Occident*, Paris, Phaidon, 2006, p. 10-11.
656 Voir ESMEIN Jean, HERAIL Francine, MACE François, NINOMIYA Hiroyuki et SOUYRI Pierre, *Histoire du Japon*, Ecully, Horvath, 1990, p. 425-439.
657 Voir REISCHAUER Edwin Oldfather, *Histoire du Japon et des Japonais, Tome 1. Des origines à 1945*, Paris, Seuil, 1973, p. 138-168.
658 DELAY Nelly, 1993, p. 170.

de guerre aux activités du pays. La civilisation subit un changement complet[659]. L'influence alla encore plus loin puisque le christianisme se développa au début du XXe siècle[660], faisant s'éloigner les Japonais des fondements de leur rapport à la nature : la religion shinto et bouddhiste. Ce sont les langues occidentales qui vont amener les Japonais à une conception de la nature liée à la culture[661]. Moins perçue qu'au travers d'un esprit religieux, la nature sera abordée via l'ethnologie et le naturalisme issus de Hollande[662]. Mais les Japonais ne tardèrent pas à « renaturer la culture » en s'émancipant de l' « impérialisme occidental ». Ceci se manifesta par une indépendance de la nation japonaise, qui mettait désormais « son patrimoine culturel sur un pied d'égalité avec celui de l'occident » ; et une référence directe et constante à la nature[663].

3- Question de la réception

Dans cette dernière partie de notre étude, nous allons évoquer la question de la réception. Il apparut nécessaire d'aborder cette notion à la fin de notre étude, puisque les conclusions à la fois plastiques et culturelles que nous avons présentées au cours des deux sous-parties précédentes sont liées à ce phénomène. En effet, la perte de l'attachement des Japonais à la nature, qui se traduit dans leur art de l'estampe, va de pair avec l'occidentalisation du pays, facteur déclencheur que nous avons déterminé. L'occidentalisation du Japon cache pourtant une orientalisation de l'Europe.

Comme nous l'avons vu, le Japon s'occidentalise mais l'occident, de son côté, et ce grâce à un phénomène d'influence réciproque, s'orientalise. Les premiers contacts entre l'occident et le Japon datent du XVIe siècle et on les doit aux Portugais. Ce sont toutefois les Hollandais qui ont eu le monopole des échanges commerciaux avec le Japon refermé sur lui-même, pendant la période de gouvernement des Tokugawa[664]. La connaissance de l'art japonais est devenue possible par l'exportation de certaines œuvres japonaises, notamment dans le cas des Expositions Universelles (Londres en 1862 et Paris en 1867[665]). Cet attrait des Européens pour le Japon a été beaucoup étudié et mis en avant pendant tout le XIXe siècle, sans doute par besoin d'exotisme. L'art oriental attirait déjà les Européens au XVIIe et XVIIIe

659 DELAY Nelly, 1998, p. 284.
660 ELISSEEFF Vadime et Danielle, 1987, p. 179.
661 (dir.) SHIMIZU Christine, 2014, p. 24.
662 BERQUE Augustin, 1986, p. 109.
663 *Ibid.*, p. 218-219.
664 *Le Japonisme*, 1988, p. 17.
665 SALAMON Lorenza, 2011, p. 71.

siècles, pendant l'époque baroque. On appréciait notamment les porcelaines et céramiques, œuvres qui devinrent objets de collection dans toute l'Europe, mais surtout chez les Hollandais et les Anglais. Cette attirance pour les objets exotiques s'est intensifiée avec la création des routes commerciales, à partir de l'ouverture des ports japonais en 1854, par le commodore américain Perry. Se sont alors développés échanges commerciaux et culturels, marquant ainsi le début du Japonisme[666] (1818-1912).

Ce terme de « Japonisme » se définit comme « la grande influence exercée par le Japon sur l'histoire de l'art occidental pendant la seconde moitié du XIXe siècle, par l'intermédiaire de l'art japonais que l'occident commençait d'apprécier[667]». Mais ce phénomène ne se limite pas à un seul type d'influence. Shûji Takashina, Professeur à l'Université de Tôkyô, regroupe dans la notion de Japonisme « tout phénomène d'influence japonaise dans l'art occidental qu'on observe dans la seconde moitié du XIXe siècle ». Il propose même l'existence de deux Japonisme(s), différenciés par : un « calme paisible » (aplats et tons discrets) et une « rapidité du pinceau » (dextérité des traits du dessin). Le terme de « Japonisme » reste donc difficilement définissable, du fait de son caractère vaste. Le Professeur va encore plus loin en émettant l'hypothèse selon laquelle il pourrait même n'y avoir, non pas deux, mais aucun Japonisme, si l'on en croit l'erreur souvent commise de confondre les objets japonais avec les chinois. Mais cette question de définition du Japonisme cache un problème plus large qui va être l'un des questionnements majeurs de l'histoire de l'art : la notion d' « influence ». Définir l'influence d'un artiste sur un autre reste dangereux en raison du caractère souvent arbitraire que revêt cette méthode. Les historiens de l'art ont trouvé deux solutions pour tenter d'être les plus justes possible dans leur propos : réaliser une « analyse poussée et une recherche approfondie » des protagonistes de cette supposée influence et les « situer dans [leur] contexte historique »[668]. Cette analyse poussée des objets d'études ainsi que la remise en contexte historique de leur production sont fondamentales dans le travail de recherche de l'historien de l'art. Mais comment comprendre un art issu d'un pays, d'une culture, que l'on connait peu ? Justement en étudiant ce contexte historique. Selon le Professeur, ce n'est d'ailleurs essentiellement qu'aux échanges exercés entre les deux continents que l'on doit la connaissance que nous avons du Japon aujourd'hui – connaissance peut-être encore assez maigre. Il reste difficile de comprendre l'art japonais sans en comprendre la culture. En effet, au Japon, l'art fait partie intégrante de la vie quotidienne. Le Japonisme se voit ainsi être étendu à tous les aspects de l'art, à « tous les domaines : de la

666 Voir WEISBERG Gabriel et WICHMANN Siegfried, *Japonisme*, Paris, Chêne/Hachette, 1982, p. 8-14.
667 Olivier Chevrillon, Directeur des Musées de France, et Yasue Katori, Président de la Fondation du Japon (*Le Japonisme*, 1988, préface).
668 *Ibid.*, p. 16.

peinture, la sculpture, les arts décoratifs à l'architecture et à la photographie »[669]. Il en vient donc la nécessité d'en comprendre les divers aspects ainsi que les différents « degrés d'assimilation selon les pays, les temps et les artistes »[670]. En somme, le Japonisme reste un mouvement si complexe qu'il n'est que difficilement définissable. Toutefois, Geneviève Lacambre, anciennement Conservateur en chef au Musée d'Orsay, le définit, quant à elle, par l'intégration en France et au fur et à mesure des « motifs japonais, des motifs exotiques et naturalistes, de l'imitation des techniques raffinées japonaises puis de l'analyse de ses principes et méthodes »[671]. Ce serait un « processus classique de découverte, d'adoption, d'assimilation et de création ». Pour comprendre ce contexte, il faut revenir au début des échanges entretenus entre orient et occident[672]. Madame Lacambre met ainsi en avant la question de l'influence et de l'expérimentation de l'art japonais par les artistes français comme un phénomène d' « imitation » à la fois des techniques et des motifs. Cet art japoniste est-il effectivement Japonisme ou exotisme ? C'est ce que nous allons tenter de montrer ici[673].

La notion de « réception », c'est-à-dire l'influence de l'art japonais sur les créations artistiques des artistes français, est complexe. La réception, que l'on peut apparenter à la question du transfert culturel et artistique, est un champ d'étude qui s'est récemment renouvelé, dans les années 1980. Cette notion de « transfert culturel » est souvent rapprochée de celle d' « interaction », ce qui souligne une multiplicité et un dynamisme des échanges. Il y a donc, lors des échanges, à la fois influence et ouverture entre les deux sujets. Cette notion de « transfert » a été mise au point par Michel Espagne (Chercheur au CNRS, à Paris). Il remplace la notion de « comparaison », jusqu'alors dans les esprits lorsque l'on parlait de réception, par des zones d'intersection. Cette nouvelle approche deviendra possible par l'état culturel de l'après Guerre froide et de la mondialisation qui favorisaient à la fois le post-colonialisme, le post-modernisme et l'ouverture des pays. Le terme de « réception » désigne donc les modalités selon lesquelles les produits culturels et étrangers sont importés et transformés. Dans notre cas, cela revient à comprendre comment le style de création des estampes par les artistes japonais a-t-il pu influencer les artistes français dans leur travail (à la fois au niveau de la perception de l'image, de la technique, ou encore des transformations artistiques associées). Il faut donc, dans notre travail, déplacer notre regard d'une culture à une

669 *Le Japonisme*, 1988, p. 16-17.
670 *Ibid.*, p. 17.
671 Citation tirée de l'article « Les milieux japonisants à Paris, 1860-1880 » dans *Japonisme in Art*, 1980, p. 45 (*Ibid.*, p. 17).
672 *Ibid.*, p. 17.
673 La question avait déjà été abordée dans *Le Japonisme*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 17 mai – 15 août 1988, Musée d'art occidental, Tôkyô, 25 septembre – 11 décembre 1988, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1988.

autre. Appréhender la notion de « réception », donc d'inter-culturalisme au travers de l'étude d'un fonds, permet de traiter la question de façon originale. Toutefois, Michael Baxandall (Professeur et historien) montre dans son ouvrage *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, publié pour la première fois en 1985, que le terme d' « influence » est un terme « pervers[674]». Il a été nécessaire, avant de continuer, de reprendre ce texte.

Tout d'abord, le phénomène de l'influence est directement dicté par la grammaire du mot : un artiste en influence un autre. Mais le fait d'« influencer » est plus vaste et nuancé que cela puisqu'il évoque également s' « inspirer de, faire appel à, user de, s'approprier, avoir recours à, s'adapter à, ne pas comprendre, se référer à, reprendre de, accepter le défi de, se confronter à, réagir à, citer, imiter, prolonger [… ou encore] développer »[675]. Il est donc préférable d'utiliser le terme de « réception » qui, lui, est plus ouvert. De plus, il ne faut pas exclure les éléments culturels : les artistes français ont réceptionné l'art japonais sans connaître véritablement l'essence de la culture nippone. Leurs créations, bien qu'elles soient influencées par les estampes japonaises, ne possèdent pas les éléments de la culture donc elles sont issues. Ils ont eu l'intention de renouveler leurs propres démarches artistiques, en réinterprétant parfois certains caractères plastiques ou certaines œuvres japonaises, mais sans leurs conceptions et connaissances à la fois fonctionnelles et artistiques[676]. Ainsi, d'une culture à l'autre, la compréhension des motifs – dans notre cas, des éléments végétaux – est différente et engendre certaines limites et un autre angle d'approche[677]. Les artistes français ont repris les motifs végétaux des estampes japonaises et les ont intégrés à leurs œuvres selon une approche plus ornementale que symbolique. Bien que les œuvres japonisantes s'inspirent des estampes japonaises, elles n'en sont pas la continuation. C'est ce que nous allons montrer ici.

Techniquement, l'occidentalisation de l'estampe japonaise amena au Japon à une perte des valeurs artisanales de sa réalisation. En effet, le développement de la photographie entraina petit à petit la disparition des ateliers de fabrication traditionnelle[678]. Louis Gonse, déjà en 1883, annonçait sa peur d'une « déchéance irréparable du goût japonais[679]», et ce à cause de l'influence de l'occident sur le Japon. C'est un peu ce qui s'enclencha puisque l'intégration de l'ombre et du rendu du modelé dans les estampes par les artistes japonais modifia considérablement l'art de l'*Ukiyo-e*. Avec l'industrialisation et la modernisation du

674 BAXANDALL Michael, 1991, p. 106.
675 Voir BAXANDALL Michael, *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1991, p. 160-211.
676 *Op. cit.*, 1991, p. 179.
677 *Ibid.*, p. 181.
678 KOYAMA-RICHARD Brigitte, 2014, p. 108.
679 GONSE Louis, 2004, p. 76.

pays, les sujets des estampes furent eux aussi renouvelés[680]. L'accès aux livres occidentaux favorisa la diffusion de conceptions et d'idées nouvelles, très différentes des nippones[681]. Petit à petit, l'estampe fût remplacée par les journaux et les magazines[682]. La modernisation du pays ainsi que la disparition du shôgunat amena alors à la perte de l'estampe polychrome japonaise[683]. Les estampes servirent même de papier d'emballage pour les objets d'art envoyés en Europe, ce qui favorisera la diffusion de l'*Ukiyo-e* à l'étranger[684]. Tel que le déclarent R. Neuer et H. Libertson, « l'*Ukiyo-e* gisait épuisé dans son propre pays au moment même où il insufflait vie à l'art occidental[685]».

En ce qui concerne les artistes français, ils constatèrent, lors de leurs premières approches de l'art de l'estampe polychrome sur bois japonaise, la difficulté de la tâche. Ceci accentua leur admiration envers les artistes japonais[686]. Ils admiraient avant tout leur « habileté et [leur] technique raffinée ». La première trace d'influence japonaise dans l'art français remonterait au XVIIe siècle avec des artistes comme Nicolas Poussin (1594-1665[687]) ou Jacques Callot (1592-1635[688]), et ce au sein des œuvres d'art décoratif puis des meubles[689]. Il n'est néanmoins possible d'affirmer cette influence qu'à partir du XVIIIe siècle, époque à laquelle le phénomène s'intensifie au travers des collections, de l'assimilation de l'esthétique japonaise, du commerce, des voyages et des Expositions Universelles où l'art japonais est présenté. Nous devons également aux avant-gardistes que sont les Impressionnistes (comme Edgar Degas (1834-1917[690]) ou Claude Monet (1840-1926[691])) la compréhension profonde de cette civilisation nippone[692]. Beaucoup d'artistes, surtout au XIXe siècle, collectionnaient et ils assimilèrent ainsi de nouveaux modes plastiques : « conception de l'espace, rupture d'échelle, asymétrie, angle de vision, cadrage, expressivité de la ligne, suppression du modelé et des ombres, adoption des aplats... »[693], ou encore traits nets et lignes peu nombreuses ainsi que couleurs uniformes et brillantes[694]. Les œuvres de Vincent Van Gogh (1853-1890[695]), Paul Gauguin ou encore Claude Monet en sont les témoignages. Ils trouvèrent dans l'art japonais

680 LIBERTSON Herbert, NEUER Ronie et YOSHIDA Susugu, 1985, p. 46.
681 (dir.) SHIMIZU Christine, 2014, p. 18.
682 LARAN Jean, 1959, Tome 1, p. 165.
683 (dir.) BERQUE Augustin, 1994, p. 183.
684 NOGUCHI Sawako, 2002, p. 9.
685 LIBERTSON Herbert, NEUER Ronie, et YOSHIDA Susugu, 2002, p. 39.
686 KOYAMA-RICHARD Brigitte, 2014, p. 11-13.
687 http://www.larousse.fr/encyclopedie.
688 *Ibid.*
689 *Le Japonisme*, 1988, p. 17.
690 http://www.larousse.fr/encyclopedie.
691 *Ibid.*
692 *Op. cit.*, 1988, p. 19.
693 LAMBERT Gisèle, 2007 p. 171.
694 SALAMON Lorenza, 2011, p. 71.
695 http://www.larousse.fr/encyclopedie.

un moyen de développer les idées mises en place dans l'Impressionnisme[696]. Il s'agit d'un moment où l'on alla plus loin que la reprise de motifs orientaux : les artistes vont tenter d'approcher l'essence de l'art japonais (le lien entre la vie, la nature et l'art) pour en saisir une esthétique qui modifiera totalement la peinture en occident à cette époque. Les « japonaiseries » laissèrent place au Japonisme. L'art japonais était pour les artistes français à la fois un « modèle et un catalyseur ». Il y avait, au sein du Japonisme, bien plus qu'un échange : c'était la « rencontre, riche et féconde, de deux civilisations »[697]. Les artistes plus tardifs, comme Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), Jacques Villon (1875-1963) ou encore Aubrey Beardsley (1872-1898), s'inspirèrent des estampes de l'*Ukiyo-e*, notamment des estampes de *kabuki*, pour réaliser des affiches publicitaires. Ils reprirent notamment la disposition des personnages ainsi que l'absence de reliefs pour les vêtements. Cet attrait pour un art oriental favorisa encore une fois l'émergence d'un nouveau genre plastique[698].

Pour ce qui est des éléments végétaux, les artistes français intégrèrent à leur art un certain naturalisme auparavant peu expérimenté[699]. Ceci peut, en partie, s'expliquer par le fait que, dans la religion chrétienne, une hiérarchie entre Dieu et la nature est établie. Le christianisme place ainsi Dieu au plus haut rang, l'homme lui est subordonné, tandis que la nature se trouve au rang le plus humble, tout en étant parfois méprisée. Ceci s'oppose totalement aux concepts japonais. C'est au moment où les connaissances scientifiques concernant la nature se développaient en occident que les Occidentaux découvrirent la conception japonaise de la nature. Ceci leur permis de mieux l'appréhender et de se sentir plus proche d'elle[700]. Les artistes reprirent donc motifs, iris, libellules, fleurs, ou encore poissons, pour orner leurs objets d'art décoratif. C'est ce dont témoignent notamment les objets de style Art nouveau (verres, porcelaines, lampes, bijoux ou encore meubles), du XIXe siècle français. Les personnalités comme Émile Gallé (1846-1904) ou Félix Bracquemond (1833-1914) illustrèrent ces motifs japonais[701]. Le critique d'art Ernest Chesneau, à l'occasion de la Conférence faite à l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, en février 1869, fît ainsi aux artistes auditeurs l'éloge de l'art japonais, tel que nous le montrent ces mots : « ses caractères essentiels sont la dissymétrie, le style, la couleur, et encore l'invention, l'imagination, transformant la nature savamment connue, profondément étudiée, et la ployant aux nécessités expressives de l'art ; rappelons le sentiment si juste du contrastes des couleurs

696 LAMBOURNE Lionel, 2006, p. 56-67.
697 *Le Japonisme*, 1988, p. 19-20.
698 *Op. cit.*, 2006, p. 56-67.
699 Mis à part certaines expérimentations dans la tapisserie médiévale ou encore avec le style Rococo, etc..
700 *Op. cit.*, 1988, p. 34.
701 Voir LAMBOURNE Lionel, *Japonisme. Échanges culturels entre le Japon et l'Occident*, Paris, Phaidon, 2006, p. 70-105.

[… ,] la richesse éblouissante de leurs compositions peintes […,] l'abondance avec laquelle ils varient à l'infini les motifs les plus connus, pour leur donner l'esprit, la grâce et une saveur d'imprévu tout à fait locale »[702]. Somme toute, l'art japonais était à l'époque reçu et apprécié pour sa richesse, son originalité et le lien qu'il entretenait, si particulièrement, avec la nature. Ainsi, avec ce que nous avons vu précédemment, nous pouvons voir que l'art japonais joua le rôle à la fois d'un modèle et d'un catalyseur pour les Européens : les artistes s'en sont inspiré et s'en sont servi pour, une fois liés à leur propre création, créer un art riche, fait d'influences à la fois occidentales et orientales. Cet art japonais bouleversa donc la peinture, l'estampe, mais aussi la littérature occidentale du XIXe siècle. Aujourd'hui, cet attrait pour l'art japonais est toujours d'actualité, mais dans une autre mesure. En effet, il suffit de regarder la multiplication des expositions dédiées à l'art japonais au cours des dernières années 2014 et 2015[703] pour constater qu'il s'agit d'un sujet artistique qui attire toujours autant.

Mais les Occidentaux ne sont cependant pas parvenus à reproduire ni à ressentir l'esprit de l'art japonais, si particulier. Tel que nous l'avons expliqué dans la partie précédente, l'art du Japon est indissociable des pensées et de la culture nippones. Reproduire ou créer de l'art japonais sans exprimer ces éléments ne peut pleinement fonctionner. Akiko Mabuchi, Conservateur au Musée national d'art occidental de Tôkyô, résume ainsi les faits : « la plupart des motifs animaux ou végétaux qui apparaissent dans toutes ces œuvres [occidentales] et qui évoquent le Japon, ont été inspirés par une sorte de vague attirance pour un pays considéré comme le temple de la nature ou encore par la recherche d'un effet décoratif exotique »[704].

Les éléments artistiques qui ont empêché les artistes français de bien reproduire l'art japonais sont, selon Aubert Louis, les suivants. Tout d'abord, l'artiste français n'adopte pas toujours un point de vue fixe. De plus, il a sans cesse le besoin de renouveler les motifs. Et, enfin, il confère à un paysage une « architecture permanente »[705] alors que pour les Japonais, chaque élément est éphémère. Les artistes japonistes semblent donc avoir eu recours aux motifs de la nature non pas pour leur symbolique, mais plus pour l'aspect décoratif qu'ils dégagent. Certaines des œuvres des artistes développant des concepts en arts décoratifs ne sont alors que « plagiat » des motifs japonais[706]. C'est ce que nous avons vu au travers des objets de style Art nouveau. Les artistes français s'intéressèrent chacun à certains motifs

702 *Le Japonisme*, 1988, p. 128.
703 *Harunobu, un poète au féminin* au Musée Guimet (juin-septembre 2014), *L'Amour de la nature* au Musée départemental breton de Quimper (juin-septembre 2014), *Le Japon au fil des saisons* au Musée Cernuschi à Paris (septembre-janvier 2015) ou encore la rétrospective *Hokusai* au Grand Palais (octobre-janvier 2015).
704 *Op. cit.*, 1988, p. 41.
705 LOUIS Aubert, 1922, p. 252.
706 LAMBOURNE Lionel, 2006, p. 71.

(vague, plantes, animaux, etc.) pour des raisons personnelles, de sensibilité, ou par une volonté d'étude. Ce n'était pas un lien spirituel qui liait l'homme à la nature[707]. Au Japon, il s'agit d'une forte « intensité du sentiment naturaliste »[708]. Ces motifs naturels exploités dans l'art japonais nous servent ainsi d'exemple et de témoignage pour montrer comment les artistes français les ont interprétés et utilisés. En plus des moyens techniques étudiés et expérimentés par les Occidentaux (contre-plongée, posture des personnages, technique du trait-point, etc.), on trouve une reprise des motifs naturels de l'estampe japonaise. Ces motifs étaient largement diffusés aux travers des Expositions Universelles, des collections, ou encore des boutiques et des revues. Les artistes comprirent alors la force symbolique associée aux éléments de la nature, ainsi que l'important travail d'observation exécuté par les artistes japonais pour pouvoir obtenir un rendu réaliste des insectes ou encore des animaux[709]. Si nous prenons le sujet de notre étude, l'arbre, il apparut comme l'un de ces motifs repris par les artistes français. Ces derniers se heurtèrent au souci de s'éloigner du point de vue photographique communément adopté pour représenter la nature, afin de saisir l'arbre dans son ensemble, à la fois dans sa forme et dans sa structure. Les Occidentaux ont donc étudié ce motif naturel et tenté d'en reproduire les éléments avec fluidité et schématisme. Vincent Van Gogh mettait ainsi en avant le « mouvement » dans ses dessins à la plume de roseau[710]. On reproduisait la forme de l'arbre, la technique de représentation du tronc, des branches et du feuillage, mais pas sa portée symbolique. C'était plus affaire de composition et d'expressivité plastique, que de symbolisme. Le bambou connait encore plus une perte de symbolisme dans les reproductions occidentales de sa forme. En effet, le bambou était considéré comme le motif décoratif par excellence, symbole fort de l'orient. On le reproduisait sur des livres, assiettes ou encore vignettes[711]. Il servait à décorer. Les motifs de fleurs apparurent également comme un motif de décoration intéressant puisque la fleur est déjà en elle-même, avec sa forme et ses couleurs, décorative. L'iris sera reprit comme « ornement », on se servira de sa verticalité pour structurer l'espace[712]. En ce qui concerne le *luffa*, ou coloquinte, plante mi-arbuste, mi-arbre, ses formes longilignes apparurent intéressantes pour leurs effets graphiques (verticalité), qui permirent à des artistes comme Camille Martin (1861-1898) d'abolir la profondeur dans leurs gravures sur bois[713]. Dans le domaine des animaux, autres éléments de la nature sur lesquels se concentrèrent les artistes français, nous pouvons citer

707 WEISBERG Gabriel et WICHMANN Siegfried, 1982, p. 11.
708 CHESNEAU Ernest, janvier-décembre 1878, p. 854.
709 *Op. cit.*, 1982, p. 74-75.
710 *Ibid.*, p. 76-77.
711 *Ibid.*, p. 84.
712 Voir WEISBERG Gabriel et WICHMANN Siegfried, *Japonisme*, Paris, Chêne/Hachette, 1982, p. 86-89.
713 *Op. cit.*, 1982, p. 91.

la grue. Cet animal est, comme nous l'avons vu lors de notre étude, symbole à la fois de longue vie, de force, de beauté et de bonheur. Toutefois, les artistes considérèrent la grue comme l'équivalent animal de l'iris au végétal. En effet, il s'agissait d'une figure décorative et dont la blancheur du plumage s'intégrait facilement dans les compositions[714]. Pour finir, nous reviendrons sur le motif de la vague. L'eau est au Japon dotée d'une grande force symbolique, mais les artistes occidentaux virent en elle une forme ornementale facilement exploitable. On stylisa la forme de la vague pour la faire devenir ornement. Ce motif devint mondialement connu puisque évocateur d'un des plus grands artistes de la gravure japonaise : Hokusai. Georges Lacombe (1868-1916[715]), par exemple, exploita le motif dans de célèbres peintures[716]. Le naturalisme (expression des motifs naturels) intervint ainsi en occident comme le moyen d'expérimenter la rapidité, le hasard et la simplicité de l'art japonais[717]. La nature dans les représentations occidentales était alors conçue plus comme un décor, un paysage, de la scène majeure menée par l'homme. Il n'y avait pas systématiquement ni fondamentalement (jusqu'à la seconde moitié du XIXe siècle), contrairement aux œuvres japonaises, d'équilibre entre homme et nature[718]. L'illustration de la nature dans les œuvres européennes était plus ornementale que symbolique. Vincent Van Gogh dans une lettre à Théo Van Gogh, son frère, constatait déjà la spécificité du rapport entre homme et nature au Japon : « Voyons, cela n'est-ce pas presque une vraie religion ce que nous enseignent ces Japonais si simples et qui vivent dans la nature comme si eux-mêmes étaient des fleurs ? »[719].

De plus, le fait que cet art soit rempli de références, à la fois poétiques, plastiques, littéraires, historiques ou encore symboliques, inclut pour son public une certaine culture. Ceci expliquerait le fait que les Occidentaux, face à ces œuvres, aient été, et sont toujours, amenés à omettre certaines subtilités fondamentales à leur compréhension totale. Dans la représentation des éléments naturels, aucun motif n'est pensé « en dehors du tout que représente la nature dans son ensemble, mais comme la partie qui rappelle cette totalité et la symbolise »[720]. Ce procédé de références successives et totalisantes intègre alors des connaissances encore plus vastes. Ainsi, bien qu'ayant adopté les procédés de l'estampe japonaise, les artistes français les ont remanié à l'occidentale. Ils s'intéressaient plus à l'esthétique japonaise qu'à ses motifs[721]. Ce sont ces modifications qui ont éloigné les

714 WEISBERG Gabriel et WICHMANN Siegfried, 1982, p. 111.
715 http://www.larousse.fr/encyclopedie.
716 Voir WEISBERG Gabriel et WICHMANN Siegfried, *Japonisme*, Paris, Chêne/Hachette, 1982, p. 126-137.
717 Voir *Le Japonisme*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 17 mai – 15 août 1988, Musée d'art occidental, Tôkyô, 25 septembre – 11 décembre 1988, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1988, p. 43-46.
718 *Le Japonisme*, 1988, p. 36.
719 *Op. cit.*, 1982, p. 74.
720 *Op. cit.*, 1988, p. 40.
721 *Ibid.*, p. 19.

Occidentaux de l'essence de l'art japonais. Akiko Mabuchi, Directeur général du National Museum of Western Art, à Tôkyô, dénonce un « anthropocentrisme européen ». Alors que dans l'art japonais ce ne sont ni les sentiments, ni les émotions humaines qui importent, mais davantage un ordre, à la fois composé de l'homme et de la nature, à l'image d'un Tout[722]. Ce phénomène du Japonisme ne fût également qu'éphémère – Shûji Takashina parle même d'un effet de « mode, qui durera pendant un demi-siècle »[723] – alors qu'au Japon, les caractéristiques de l'art japonais feront toujours partie de l'esprit du pays. Peut-être que la conception de la nature des Japonais était trop différente de la nôtre pour pouvoir complètement s'en imprégner ?

Le phénomène du Japonisme apporta donc un atout artistique aux artistes français, mais firent s'éloigner les artistes japonais de leur richesse. Toutefois, à peine dix ans après l'ouverture du pays, le Japon se retourna vers son passé, poussé par certains érudits occidentaux, comme Ernest Francisco Fenollosa. Plusieurs musées s'ouvrirent alors pour conserver les anciennes œuvres nippones[724]. Ces derniers continuent d'ailleurs à suivre les normes traditionnelles de présentation des objets : « les paravents de pruniers n'y sont exposés qu'au mois de février ; ceux des iris ne sont en vue qu'à la saison des iris »[725]. Les Japonais sont ainsi caractérisés par une oscillation entre tradition et nouveauté. Bien que s'étant éloignés de leur naturalisme fort, ils sont l'un des peuples du monde le plus porté sur le respect de la nature. Aujourd'hui, on constate encore ce phénomène au travers des rites religieux, du port du *kimono* pour les cérémonies à l'attrait pour les nouvelles technologies. L'art de l'estampe est donc, lui aussi, à la fois entre tradition, passéisme, par l'utilisation d'une technique ancestrale ainsi que par la référence aux textes ou épisodes historiques anciens, et nouveauté par l'intégration des apports européens[726].

La cohérence entre art et nature est donc intégrée dans les esprits des Japonais. Elle est plus qu'une tradition, elle est un mode de vie qui leur est tout à fait naturel. Aujourd'hui, les artistes modernes japonais ont repris ce travail de la gravure sur bois et l'on compte encore quelques rares ateliers, comme The Adachi Institute of Woodcut Prints, à Tôkyô, qui s'attache à reproduire des estampes anciennes selon la technique utilisée à l'époque d'Edo[727]. Les souhaits de Louis Gonse d'un retour par les Japonais à leur histoire ont ainsi été exaucés[728].

722 *Le Japonisme*, 1988, p. 40.
723 *Ibid.*, p. 19.
724 SWANN Peter Charles, 1967, p. 217.
725 *Op. cit.*, 1988, p. 19.
726 CALZA Gian Carlo, 2006, p. 116.
727 Voir KOYAMA-RICHARD Brigitte, *Les estampes japonaises*, Lyon, Scala, 2014, p. 110-115.
728 GONSE Louis, 2004, p. 76-78.

CONCLUSION

Nous espérons, avec ce travail, avoir répondu à notre problématique qui est, rappelons-le, la suivante : « Feuillage et figure dans l'estampe japonaise (XVIIIe – XIXe siècles) : liens entre homme et nature. Le cas du fonds Ohya du Musée des Beaux-Arts de Rennes ». Notre objectif ainsi que nos questionnements, d'après cette problématique, étaient tout d'abord d'établir ce qu'est le fonds Ohya, revenir sur son histoire, son origine, son contenu ou encore son statut dans le Musée des Beaux-Arts de Rennes. Ensuite, nous nous devions d'étudier un certain nombre d'estampes afin de poser un œil critique sur l'ensemble de son contenu. L'étude de chaque carton composant le fonds devait donc se poursuivre par une étude approfondie des œuvres sélectionnées, en concentrant notre regard sur les caractéristiques identitaires de l'œuvre (cartel), ainsi que sur son sens, mais avant tout sur le lien entre le feuillage et la figure, donc entre l'homme et la nature, qui y est illustré. Nous devions alors comprendre et montrer comment les estampes témoignent de ce lien. Ceci nous a naturellement amené à ouvrir sur une question plus large : celle du rapport à la fois plastique et culturel du peuple japonais avec la nature qui l'environne. Une ouverture se proposa alors naturellement à nous vers la question de la réception, qui permit d'élargir la réflexion sur le Japonisme, thème majeur de l'étude de l'art japonais en France. La question était donc ici de montrer comment la spécificité de ce rapport entre homme et nature peut se traduire dans l'art de l'occident.

Les deux années d'études qui ont permis de mener à bien ce Mémoire ont été complémentaires l'une à l'autre. La première année fût une année de création et de mise en place du travail. Une fois le sujet et ses composantes définis, il a fallu apprendre à connaître et à se familiariser avec le fonds Ohya et le Musée des Beaux-Arts de Rennes. Avant d'entreprendre l'étude des œuvres, prendre connaissance de l'ensemble des estampes du fonds a été nécessaire afin de trouver un point de recherche fixe et cohérent. Ainsi, des rapports détaillés ont été établis pour chacun des huit cartons de la collection. Ces derniers ont eu pour but de regrouper les informations relatives à chaque groupe d'estampes (nombre d'œuvres, nombre d'artistes, nombre d'œuvres par artiste, thèmes abordés et problématique d'ensemble) mais aussi d'aider à la sélection des œuvres destinées à l'étude et qui ont formé le corpus. Celles-ci ont été répertoriées et mises en relation avec leurs informations respectives (titre, artiste, date, censeur, éditeur, numéro d'inventaire, dimensions, photographie, etc.), au sein

d'un tableau récapitulatif. Ces informations ont été complétées au cours de cette année universitaire, puisqu'elles restaient très succinctes. Réaliser le travail préliminaire de recherche et d'étude du sujet et de ses sources a permis de s'imprégner de l'ensemble de la collection, de la comprendre et d'en établir les enjeux. Travailler au sein du Musée nous a offert la possibilité d'un contact direct avec les estampes ainsi qu'une collaboration avec certains membres de l'institution. Ce contact reste un privilège, mais travailler sur le fonds sans l'avoir directement étudié n'aurait été, dans le cadre d'une étude historico-artistique, ni envisageable, ni scientifiquement recevable. Il a fallu également, lors de la première année, lire un grand nombre d'ouvrages afin de se familiariser avec le médium de l'estampe qui ne nous était jusqu'alors que peu connu, ainsi qu'avec toutes les spécificités japonaises (histoire du pays, culture, civilisation, religion, etc.). Ces lectures nous ont été d'une grande aide et restent fondamentales à notre travail. Elles nous ont permis d'établir la Bibliographie de notre étude (riche de plus de cent ouvrages classés selon plusieurs thèmes) dans laquelle nous avons puisé nos sources et arguments tout au long de cette année. Celle-ci a pu être brièvement présentée au sein de l'État de la recherche rédigé en Introduction. Les informations des ouvrages ont été complétées cette année avec les sources annexes regroupées (documents numériques, archives, etc.). Après avoir étudié le fonds et acquis un certain nombre de connaissances nécessaires à sa compréhension, nous avons établi le plan de notre travail (présenté en Introduction) et précisé notre problématique d'étude.

Cette seconde année d'étude s'est avant tout traduite par un travail de rédaction. Nous avons utilisé pour notre recherche l'intégralité des documents rassemblés la première année et avons complété ces derniers par de nouvelles sources, découvertes cette année. Nous nous sommes alors appuyés sur l'ensemble des sources, documents et informations rassemblés afin de répondre à notre problématique : la présentation du fonds Ohya du Musée des Beaux-Arts de Rennes comme témoignage et exemple des relations entre l'homme et la nature dans la culture nippone. Tel qu'évoqué au travers du plan, nous nous sommes efforcés, en première partie, de présenter le fonds Ohya au travers de son donateur, de son histoire, de sa provenance, de son contenu tout comme de ses enjeux. Cela nous a permis d'évoquer la notion de « réception » qui a été approfondie à la fin de notre travail. La seconde partie a, quant à elle, été consacrée à l'étude des œuvres composant le corpus : 71 œuvres ont été étudiées sur les 624 contenues dans le fonds, soit une dizaine par carton (le fonds comprend un ensemble de 8 cartons). Ainsi, 23 artistes et 13 thèmes différents ont été traités. Les œuvres sélectionnées s'étendent sur une période chronologique allant de la fin du XVIIIe siècle à la fin du XIXe siècle, et englobent de ce fait les équivalents du milieu de la période

d'Edo (1615-1868) et de la fin de l'ère Meiji (1868-1912). Elles ont été étudiées indépendamment les unes des autres pour ensuite être replacées dans le contexte général du carton dont elles proviennent. Après avoir dressé le cartel et réalisé la description de l'œuvre, nous avons tenté d'en déterminer le sens et, si possible, de replacer dans l'histoire la scène qui y était représentée. Nous avons pour cela utilisé nos connaissances en langue japonaise, puisque traduire (lorsque cela était possible) les titres, les textes, les noms d'acteurs et de personnages, les cachets ou encore les tampons, nous a permis de mieux comprendre l'œuvre, mais aussi d'éviter de potentielles erreurs d'interprétation. Nous avons confirmé ces hypothèses de lectures en les présentant à un couple de Japonais d'origine, résidant à Rennes. Ensuite, il a fallu mettre en avant le lien entre la figure et le feuillage d'après l'esthétique et la composition de l'estampe. Pour finir, la troisième et dernière partie nous a permis d'établir, à partir de l'étude de l'ensemble des estampes, une approche de la relation de l'homme et de la nature dans la culture japonaise tout en montrant comment elle se manifeste dans l'art. Nous avons également approfondi la notion de « réception » en établissant une comparaison de l'approche naturaliste des artistes nippons avec celle des artistes occidentaux, avant tout au travers de l'exemple du Japonisme. En somme, l'ensemble des œuvres a été analysé du point de vue de leur esthétique et de leur sens, ainsi que selon le rapport entre l'homme et la nature, figuré par le personnage et le feuillage. Ces études d'œuvres ont abouti à l'approfondissement de ce rapport à l'origine étudié de manière plastique, puisque nous avons tenté de montrer qu'il s'agit d'un aspect majeur de la civilisation japonaise. Nous avons aussi montré comment cela se retrouve dans les œuvres d'artistes occidentaux influencés par l'art japonais. Nous espérions, en première année, que les sources qui avaient été rassemblées seraient suffisantes pour que nous puissions répondre à notre problématique, et cela a été le cas.

Avec ce travail, nous avons tout d'abord souhaité revenir sur l'histoire du fonds Ohya qui restait jusqu'alors assez trouble, mais aussi manifester de l'importance de ce fonds, notamment en montrant comment il peut être représentatif de l'art de l'estampe polychrome japonais. Nous avons aussi voulu mettre en avant le lien spécifique du peuple japonais avec la nature, et ce au travers des quelques œuvres de la collection étudiée. Les méthodes de travail que nous avons adopté pour notre recherche ont bien fonctionné.

Étudier le fonds Ohya a représenté un enjeu puisque les connaissances que nous en avions étaient assez maigres. Nous avons pour cela retracé l'historique de ce fonds, depuis sa donation en 1959, jusqu'à son étude, en 2015. Peu de documents d'archives ont été retrouvés, ce qui ne nous a pas permis de dresser l'évolution de la vie de ce fonds de façon exhaustive,

mais nous avons toutefois pu en rappeler les grands moments, grâce à un dépouillement précis de leur contenu. Ceci nous a également permis de montrer que le fonds Ohya n'avait que peu été étudié, ce qui a mis en valeur l'utilité de notre travail de recherche.

Zensetsou Ohya, qui a composé la collection, avait déjà lui-même dit qu'elle représentait une « Histoire abrégée des estampes japonaises »[729]. C'est notamment ce que nous avons tenté de montrer au travers de notre travail. Les estampes représentent une approche « topographique et sociale » de la société japonaise à l'époque moderne. On voit, par exemple, dans les estampes théâtrales que nous avons principalement étudiées, une évolution de l'art dramatique, de la scène et des acteurs[730]. L'*Ukiyo-e* représente à la fois « la vie et le tempérament d'un peuple », celui du peuple japonais qui, face à un gouvernement fortement oppressif, luttait pour le maintien de ses droits démocratiques. Les estampes étudiées illustrent les choix et les envies de ce peuple, puisqu'elles représentent toutes des commandes de sa part[731]. L'étendue chronologique du fonds, allant de la fin du XVIIIe siècle à la toute fin du XIXe siècle, nous a permis de le montrer comme un ensemble représentatif de l'art de l'estampe polychrome japonaise. Le classement de la collection par carton, correspondant à des périodes chronologiques, s'est avéré être scientifiquement recevable. L'étudier selon son classement originel, carton par carton, puis œuvre par œuvre, tout en nous centrant sur nos points d'analyse (cartel, description et lien avec la nature), était donc la méthode à adopter pour mettre en avant son étendue chronologique. Cela a confirmé notre hypothèse de départ et a permis de replacer chaque objet dans l'ensemble de la collection. Les évolutions artistiques rencontrées au cours de l'étude des différents cartons ont fait part d'un changement qui s'est opéré dans l'art de l'estampe japonaise au cours de l'ère Edo et de l'ère Meiji. Comme nous l'avons mis en avant lors de notre étude, cette évolution plastique est en lien avec de forts changements culturels. Tout cela, en plus de la qualité, de l'originalité, et de la variété aussi bien des auteurs que des sujets des estampes et objets conservés dans le fonds Ohya, a permis de montrer toute l'importance de ce fonds d'une incroyable richesse. Même si comprendre les estampes avec un regard occidental qui n'avait été initié ni à l'art de l'estampe japonaise, ni à sa culture d'antan, ni à son histoire, ainsi qu'avec cette diversité et cette étendue chronologique importantes, était une difficulté, nous avons atteint notre objectif. Ceci a été possible grâce à une étude transversale du Japon, réalisable par l'apport de sources diverses et pluridisciplinaires.

729 Dans : OHYA Zensetsou, *Histoire abrégée des estampes japonaises. 1618-1868*, *Les estampes japonaises*, Rennes, Musée des Beaux-Arts, 1959.
730 (dir.) SAMUEL Aurélie, 2012, p. 130.
731 ANESAKI Masaharu, 1938, p. 136.

Le thème de la nature a donc été l'aspect majeur de notre travail. Au travers du motif du feuillage, nous avons tenté de montrer comment l'estampe manifeste du lien singulier qu'entretiennent les Japonais avec la nature. Pour ce faire, nous avons montré que ce lien s'illustre dans l'œuvre avec la ou les figures(s) représentée(s) aussi bien de manière esthétique (teintes, motifs, etc.) que compositionnelle (perspective, mouvement, plan, etc.). L'étude des différents cartons qui composent le fonds Ohya nous a permis de montrer à quel point ce motif participe à la compréhension de la scène illustrée et en quoi il est une composante majeure de l'œuvre. Mais ce motif est également chargé de significations spirituelles pour les Japonais (religion, symbolique, etc.). Une étude centrée sur ce motif a donc été envisageable (et justifiable) puisque, lors de notre travail sur l'ensemble du fonds, nous avons pu constater son importance et sa récurrence. Il s'est avéré être un élément iconographique très riche et sans cesse renouvelé par les artistes. Nous avons notamment souligné une évolution de celui-ci de manière chronologique : au départ élément discret de la composition, il est de plus en plus significatif et imposant, pour devenir, vers la fin de l'ère Meiji, très discret jusqu'à quasiment disparaître. Cette approche iconographique du motif du feuillage nous a permis de dresser un bilan d'ensemble du travail artistique réalisé sur celui-ci au cours des siècles, mais aussi d'en tirer des approches sociologiques concernant le lien entre l'homme et la nature. Cela nous a permis d'ouvrir notre travail à un champ d'étude plus culturel et donc de l'enrichir.

Faire état de l'ensemble du fonds sans pouvoir étudier la totalité des objets qui le compose a aussi été un enjeu. Nous avons dû réfléchir au contenu de notre corpus d'étude afin que celui-ci soit assez conséquent, et qu'il puisse être traité en seulement deux années. Notre méthode, qui était de réaliser un état du contenu de chaque carton, a été un moyen de présenter l'ensemble du fonds sans spécifiquement en étudier chaque objet. Cela a permis de rendre compte du contenu total de la collection. Les œuvres sélectionnées ont donc été choisies selon leur correspondance avec notre thème iconographique d'étude – le feuillage – mais également d'après leur originalité. Nous avons en effet tenté de réaliser une sélection des plus variées et des plus riches pour témoigner de la diversité du fonds. Notre choix ne s'est pas fait selon l'esthétique des estampes. Les papiers en bon état, tout comme ceux plus abimés, ont alors été sélectionnés. Le reste des œuvres qui n'ont malheureusement pas pu être étudiées méritent toutefois, tout comme les autres, un regard plus poussé sur leur histoire et leur statut que ce qui a été fait jusqu'à aujourd'hui.

Les méthodes de travail adoptées pour notre recherche ont donc été, selon nous, utiles, scientifiquement recevables, et de qualité. Elles ont permis un contact direct avec les œuvres,

en réserve, tout comme une compréhension de celles-ci, aussi bien de leur état matériel que de leur état scientifique. Cela a aussi permis de saisir le fonds Ohya dans son ensemble et ainsi de comprendre ses enjeux. Notre travail de recherche porté sur l'ensemble du groupe d'estampes a également été utile pour rendre compte de la variété de son contenu. Le choix du motif iconographique du feuillage comme centre de l'étude a été des plus judicieux puisqu'après travail sur le groupe, il apparut être des plus pertinents. En somme, réaliser un travail dans le lieu de stockage des estampes a été le moyen d'être en contact avec les membres du Musée et de mieux nous rendre compte des connaissances déjà existantes de ce fonds ainsi que de son statut dans l'institution muséale.

Ce travail de recherche a donc permis d'aboutir à plusieurs conclusions, répondant aux questionnements du début de notre travail. Tout d'abord, le feuillage comme élément végétal est fondamental dans l'estampe mais aussi dans la culture japonaises. Ensuite, l'évolution chronologique dans les estampes est à mettre en lien avec l'évolution de la culture du Japon. Le rapport entre l'homme et la nature présenté est, quant à lui, précisément une spécificité nippone. De plus, l'occident a eu une influence importante sur la culture japonaise, et cette influence est justificative des changements dans l'art japonais. L'estampe japonaise illustre donc la société japonaise à l'époque d'Edo ainsi que celle à l'ère Meiji. Elle est image du peuple qui la commandait et témoigne d'une évolution plastique et culturelle importantes. Enfin, l'étude a aussi rendu compte du potentiel de la collection, annoncé lors du don en 1959 par quelques personnes comme Zensetsou Ohya, François Gonse ou encore Henri Fréville et le Professeur Lamache, et qui restait encore aujourd'hui à mettre en avant.

Les apports de notre recherche sont multiples. Tout d'abord, le travail a poursuivi et complété l'étude déjà exécutée par Françoise Balcou en 1998, également dans le cadre de son Mémoire de Recherche. Tel qu'elle l'avait mentionné dans la conclusion de son travail, son souhait était d'enrichir cette première étude par une approche plus poussée des estampes. Une étude à la fois de sa littérature, du théâtre, du mobilier ou encore entreprendre une géolocalisation des sites représentés. C'est ce que nous avons fait. L'ancienne étudiante mentionnait aussi la barrière de la langue comme un frein à son étude. Le fait que nous ayons eu recours à nos connaissances en langue japonaise, ainsi qu'à une lecture par des Japonais d'origine nous a permis de mieux comprendre les sujets représentés. Françoise Balcou faisait part dans cette conclusion du souhait que cette étude soit reprise et approfondie[732]. Avec notre travail, nous pensons avoir exaucé son souhait. Nous n'avons pas cherché à dresser un inventaire des œuvres du fonds, mais plutôt à réaliser une étude de celles-ci. Il a fallu

732 BALCOU Françoise, 1998, p. 252-253.

approfondir le travail sur les œuvres et retracer avec plus de précision l'histoire de la collection Ohya. Notre travail s'est avéré nécessaire afin d'approfondir et d'élargir le travail de Françoise Balcou, mais il a surtout permis aux œuvres du fonds d'être étudiées et répertoriées dans la base de données du Musée. Cette étude a aussi été bénéfique pour les œuvres puisqu'elle est a été l'occasion d'entamer une conservation préventive ainsi qu'un constat d'état et le récolement d'une grande partie des estampes[733]. Le fonds Ohya a également pu être reclassé, puisque les estampes qui avaient été déplacées ont pu être replacées convenablement dans leur carton respectif. Notre travail est aussi important du fait qu'il s'agisse de la première étude poussée de la collection, depuis son don en 1959. Nous espérons aussi que cela a été utile au Musée des Beaux-Arts de Rennes pour la poursuite des recherches sur les objets contenus en réserve, dont beaucoup restent encore à étudier. Étudier et présenter le fonds Ohya et les œuvres qui le composent a ainsi permis de rassembler de riches informations qui, nous l'espérons, pourront être par la suite utilisées par le Musée afin de mettre la collection en valeur. Enfin, notre recherche représente la première étude sur le thème de la nature au Japon au travers des estampes en France avec un thème inédit : celui du feuillage. Il a donc permis d'ouvrir un nouveau champ de recherche.

Les résultats majeurs de notre étude ont donc été multiples. Notre travail a en effet permis de témoigner du fait que le fonds Ohya trouve une importance, aussi bien pour l'enrichissement des connaissances que nous avons en France sur l'histoire de l'art et sur la culture japonaise, que pour la place qu'il occupe dans la collection du Musée des Beaux-Arts de Rennes. L'étude a révélé le fait que le fonds Ohya était inconnu et presque oublié dans les réserves du Musée. Cette remarque permet de soulever le fait que beaucoup d'objets contenus dans les réserves des musées français sont encore à étudier et donc à mettre en valeur. Ce qui ressort également de notre étude est le fait que le rapport entre l'homme et la nature est vraiment spécifique à la culture japonaise et donc très difficile à comprendre pour les Occidentaux, ce qui leur serait toutefois d'un grand enrichissement. Enfin, notre étude a révélé le fait que l'estampe japonaise est image du Japon car elle en illustre des faits, des coutumes, des lieux ou encore des évènements historiques qui ont réellement existé.

Afin de poursuivre et de développer ce travail de recherche, il serait tout d'abord utile de l'enrichir par l'étude d'un corpus complémentaire. Étudier le reste du fonds Ohya, soit un ensemble de 553 œuvres permettrait de le connaître plus précisément dans son ensemble. Cela pourrait être le travail d'une Thèse, ou d'une mission. Ceci permettrait de savoir avec plus d'exactitude si oui ou non le fonds Ohya est représentatif de l'histoire de l'estampe

733 Qui a été réalisé lors d'un stage, du mois de mai au mois de juin 2014.

polychrome japonaise (les artistes majeurs de la période sont-ils tous illustrés ? Les thèmes principaux diffusés à l'époque sont-ils tous représentés ? Les techniques artistiques utilisées à l'époque sont-elles elles aussi toutes présentes au travers de l'ensemble d'estampes ? etc.) ? Il serait également envisageable, selon nous, d'ouvrir à d'autres pistes d'étude, donc à de nouvelles questions. Il serait par exemple possible d'approfondir le travail sur la femme japonaise commencé par Françoise Balcou en 1998, ou bien de s'intéresser à celui de l'histoire japonaise, à celui du théâtre, largement représenté dans le fonds, ou encore à la technique picturale (pigments, utilisation de métaux, gaufrage, etc.), ou bien à la question de la représentation du temps dans les estampes (calendrier, étapes de la vie, saisons, fêtes annuelles, etc.). Nous avons centré notre étude sur la mise en valeur du rapport entre l'homme et la nature dans les œuvres, mais il serait aussi possible, par exemple, de centrer un autre regard sur l'illustration des personnages historiques ou littéraires dans ces papiers, ou bien sur le lien entre les Japonais et leur histoire. Étudier les autres objets (livret, rouleau, jeux de l'oie et éventail, notamment) serait intéressant. Réaliser le récolement complet de la collection, restaurer les œuvres, mettre en place un chantier de conservation préventive ou bien diffuser les nouvelles informations que nous avons obtenues sur ces estampes au moyen de publications ou expositions, seraient également des missions intéressantes.

Le travail que nous avons réalisé ainsi que les autres études possibles sur le fonds Ohya n'échappent cependant pas à certaines limites. En effet, plusieurs éléments ne pourront pas être précisés ni découverts. Principalement la connaissance du donateur, aujourd'hui décédé (même si cela n'a pas pu être vérifié, le fait que le Professeur Ohya soit toujours vivant est impossible). Nous ne connaîtrons donc jamais l'histoire de sa vie, de sa collection, de son travail d'étude ou encore les idées qu'il avait sur son bien. Ceci aurait toutefois pu apporter des informations sur la collection, les documents d'archive restant peu nombreux. Comparer avec des sources japonaises est aussi très difficile, mais peut-être envisageable, en cas de connaissances poussées de la langue ou dans le cadre d'une possibilité de voyages et échanges avec le Japon. Si tel est le cas, il serait notamment intéressant, si cela est réalisable, de comparer les exemplaires des estampes du fonds à d'autres tirages, conservés au Japon, ainsi que de mettre en relation les connaissances et recherches faites sur ces œuvres en France, avec un regard occidental, avec celles réalisées au Japon, par un regard oriental.

Enfin, mettre en valeur le fonds Ohya serait à notre avis un beau projet pour le Musée des Beaux-Arts de Rennes. Nous pensons qu'il serait intéressant de réaliser une exposition ou bien une publication sur cette collection afin de la mettre en valeur et d'informer le public avec plus de précisions sur la richesse des collections du Musée rennais. Aboutir le projet

d'une salle d'Extrême-Orient, plusieurs fois évoqué mais jamais réellement réfléchi, serait selon nous un grand atout pour le Musée. Cette salle pourrait être enrichie par les autres objets non européens de la collection, comme les estampes du don Véra. Développer en province l'art extra-européen, notamment asiatique, est selon nous une nécessité. Cela permettrait de ne pas restreindre les connaissances, études, et attraits pour ce type d'objets à la capitale française, Paris, mais également de l'élargir sur la province. Comme a pu le montrer la manifestation « Bretagne-Japon », en 2012, les musées bretons ont une grande richesse d'objets asiatiques et ont la capacité de les mettre en avant. De plus, ce type d'objets plait au public, ce dont témoigne le succès des différentes expositions asiatiques au cours des précédentes années. Avant cela, il serait bien sûr nécessaire de terminer le récolement du fonds Ohya ainsi que de mener à bien un projet de conservation de ces estampes qui sont, jour après jour, affaiblies par les conditions de conservation actuelles non appropriées à ce type d'objet. Il faudrait enfin entamer une restauration de certaines œuvres et, si ce n'est de toutes, au moins des plus remarquables.

SOURCES

Sources manuscrites et dactylographiées :

MAYENCE (*Mainz*), Musée Gutenberg (*Gutenberg-Museum Mainz*), Salle « Japon » (*Ostasien, Japan*) :

- Panneau explicatif sur l'Histoire de la gravure sur bois japonaise et sur la Technique de la gravure sur bois.

PARIS, Grand Palais :

- Cartels d'œuvres, exposition *Hokusai*, Grand Palais, Galeries nationales, 1er octobre – 18 janvier 2015.

PARIS, Musée Cernuschi :

- Panneau explicatif, exposition *Le Japon au fil des saisons*, Musée Cernuschi, Paris, 19 septembre 2014 – 11 janvier 2015.

QUIMPER, Musée départemental breton, Salle « Le vent, la terre, la pluie et l'animal » :

- Panneau explicatif, exposition *L'Amour de la nature*, Musée départemental breton de Quimper, Quimper, 27 juin – 28 septembre 2014.

RENNES, Musée des Beaux-Arts :

- Document réalisé pour la manifestation « Bretagne-Japon » par Madame Laurence Imbernon, Conservatrice en chef et Conservatrice d'Art contemporain, Musée des Beaux-Arts de Rennes.

RENNES, Musée des Beaux-Arts, Archives, Donation, Don Ohya (sans cote d'archive) :

1- <u>Carte de visite</u> :
- Carte de visite du Professeur et Docteur Zensetsou Ohya (dont adresse manuscrite).

2- <u>Documents administratifs (Arrêté et Registre)</u> :
- Arrêté sur la « Donation d'estampes japonaises », Auteur et destinataire inconnus, Rennes (?), le 15 décembre 1959, 1 page.

- Extrait du Registre des Délibérations du Conseil Municipal, Ville de Rennes, Département d'Ille-et-Vilaine, Séance du mardi 29 décembre 1959, Ouverte à 20h55, Sous la présidence de M. Léon Grimault le Premier Adjoint, Au sujet du Don de M. le Professeur Ohya au Musée des Beaux-Arts, Résultat : Acceptation, 3 pages.

3- Lettres et Carte postale :

- Lettre du Professeur Zensetsou Ohya à Monsieur le Professeur et Député-Maire de Rennes Fréville, Paris, le 10 novembre 1959, 1 page.

- Lettre du Professeur Zensetsou Ohya à Monsieur le Doyen et cher Collègue (Professeur Lamache ?), Paris, le 10 novembre 1959, 1 page (brouillon).

- Lettre du Dr. Lamache à un destinataire inconnu (Mademoiselle […] Berhaut ?), Rennes, le 17 novembre 1959, 1 page.

- Lettre, Auteur et destinataire inconnus (Directeur de […] ?), Lieu inconnu, 23 novembre 1959, 1 page.

- Lettre de Melle. Marie Berhaut Le Conservateur du Musée de Rennes à Monsieur l'Ambassadeur du Japon, Lieu inconnu (Rennes), le 25 novembre 1959, 1 page.

- Lettre du Député-Maire de Rennes Henri Fréville à Monsieur le Professeur Ohya, Rennes, le 7 décembre 1959, 1 page.

- Lettre du Professeur et Docteur Zensetsou Ohya à Mademoiselle Berhaut (Conservateur du Musée de Rennes), Osaka, le 17 décembre 1959, 1 page.

- Lettre du Conservateur Marie Berhaut à Monsieur le Professeur Huard, Lieu inconnu (Rennes ?), le 16 janvier 1960, N/Réf. : MR/3/7, 1 page.

- Lettre du Secrétaire Général Adjoint de la Marie de Rennes (2e Bureau) à Mademoiselle Berhaut Conservateur du Musée des Beaux-Arts, Rennes (Ille-&-Vilaine), le 26 février 1960, N/Référence : Comptabilité, Objet : 3/91, 1 page.

- Lettre de Marie Berhaut Conservateur à Madame Huard, Lieu inconnu (Rennes ?), le 4 mars 1960, N/Réf. : MR/3/37, 1 page.

- Carte postale du Pr. Zensetsou Ohya et de Wong (inconnu) à Melle Marie Berhaut Conservateur du Musée des Beaux-Arts de Rennes, Osaka, le 12 V (mai) 1965, envoyée par avion d'Osaka.

RENNES, Musée des Beaux-Arts, Archives, Dossiers d'œuvres, Collection Japon, Estampes japonaises XIX (sans cote d'archive) :

1- Documents de travail (Notes, Rapports, Inventaire et Fiche de prêt) :

- Notes sur la donation, par François Bergot, Transmises à Mme. Christine Barbedet puis à François Gonse, Lieu inconnu (Rennes ?), le 24 février 1994, 1 page.

- « Notes sur la collection d'estampes japonaises du Musée des Beaux-Arts », par François Coulon, Lieu inconnu (Rennes), le 13 novembre 1996, 1 page.

- Rapport sur le fonds Ohya, par François Coulon, Lieu inconnu (Rennes), le 13 novembre 1997, 1 page.

- « Rapport de restauration, Collection du Musée des Beaux-Arts de Rennes, 20 estampes japonaises XIXe », par Marie-Rose Gréca (Restauration-Conservation du Patrimoine Graphique), Liffré, le 16 décembre 2011, Dossier.

- « Inventaire des estampes japonaises », Auteur inconnu, Lieu inconnu (Rennes), Date inconnue, Dossier.

- Fiche de prêt ou « Liste des valeurs assurance », Auteur inconnu, Lieu inconnu (Rennes), Date inconnue, Dossier.

2- Lettres :

- Lettre de François Gonse à Mr. Martial Gabillard (Adjoint à la Culture à la Mairie de Rennes), Lieu inconnu (Rennes ?), le 4 avril 2001, 3 pages.

- Lettre de François Coulon (Conservateur au Musée des Beaux-Arts de Rennes) à la Maison du Champs de Mars (à Rennes), Lieu inconnu (Rennes), le 8 septembre 2003, 1 page.

Sources multimédias :

PARIS, Bibliothèque Nationale de France :

- Commentaire audio par Gisèle Lacambre de l'exposition *Estampes japonaises. Images du monde éphémère*, BNF Site Richelieu Galerie Mazarine et Crypte, Paris, 18 novembre 2008 - 15 février 2009, 32min 48s.

PARIS, France 3 :

- Émission « Le Grand Tour », *Le Japon des Samouraïs*, France 3, diffusé le 3 octobre 2012, 52min.

STRASBOURG, Arte :

- Documentaire-fiction *Les Samourais*, Arte, diffusé le 25 janvier 2014, 52min 42s.

BIBLIOGRAPHIE

Dictionnaires et encyclopédies :

- BEGUIN André, *Dictionnaire technique de l'estampe*, Paris, André Béguin, 1998.

- (dir.) BERQUE Augustin, *Dictionnaire de la civilisation japonaise*, Paris, Hazan, 1994.

- (dir.) BONNIN Philippe, MASATSUGU Nishida et SHIGEMI Inaga, *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, Paris, CNRS Éditions, 2014.

- FREDERIC Louis, *Le Japon. Dictionnaire et civilisation*, Paris, Robert Laffont, 1996.

- HALFORD Aubrey S. et Giovanna M., *The Kabuki Handbook : A Guide to Understanding and Appreciation, with Summaries of Favourite Plays Explanatory Notes, and Illustrations*, Rutland et Tôkyô, Charles E. Tuttle Company, 1971 [1956].

- MARTIN Jean-Claude, *Mémento et dictionnaire des kanji : 2143 nouveaux Kanji usuels japonais*, Paris, FransOrienT, 2011.

- PAPINOT Edmond, *Dictionnaire d'histoire et de géographie du Japon*, Tôkyô, Sansaisha, 1906.

- ROBERTS Laurance P., *A Dictionary of Japanese Artists. Painting, Sculpture, Ceramics, Prints, Lacquer*, Tôkyô/New York, Weatherhill, 1976.

- Shangaï translation publishing house, *Petit dictionnaire japonais – français : avec transcription japonaise en lettres latines*, Paris, You-Feng, 2003.

- WEBER Victor Frédéric, *Ko-ji hô-ten : dictionnaire à l'usage des amateurs et collectionneurs d'objets d'art japonais et chinois*, Paris, L'auteur, 1923 (2 volumes : A-L et M-Z).

- *Dictionnaire historique du Japon*, Tôkyô, Maison franco-japonaise Kinokuniya, 2002 (2 volumes).

- *Japan : An Illustrated Encyclopedia*, Tôkyô, Kodansha Ltd. Staff, 1993.

Ouvrages d'histoire de l'art :

- AUBERT Jean, *Le Musée des Beaux-Arts de Rennes : petite histoire des collections*, Rennes, Musée des Beaux-Arts, 1990.

- BAXANDALL Michael, *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1991 [1985].

- BINYON Laurence et O'BRIEN SEXTON J.J., *Japanese colour prints*, London, Basil Gray New Edition, 1960.

- BOLLER Willy, *Japanische Farbholzschnitte von Katsukawa Shunsho*, Bern, Hallwag Bern, 1950.

- BOUQUILLARD Jocelyn, *Hokusai : Les Trente-six vues du Mont Fuji*, Paris, Seuil/Bibliothèque nationale de France, 2010 [2007].

- BUISSON Dominique, *Japon papier*, Paris, Pierre Terrail, 1991.

- CALZA Gian Carlo, *Ukiyo-e*, Paris, Phaidon, 2006.

- CAWTHORNE Nigel, *L'art des estampes japonaises*, Paris, Solar, 1998.

- COULON François, DAUM Patrick, IMBERNON Laurence, LAGIER Valérie, RIBEMONT Francis et SALOME Laurent, *Musée des Beaux-Arts de Rennes : guide des collections*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2007.

- DARMON J.-E., *Répertoire des Estampes Japonaises : les artistes et leurs signatures, les procédés, les œuvres et leur prix dans les ventes, biographies et bibliographies*, Paris, Albert Morancé, 1922.

- DELAY Nelly, *Le Japon éternel*, Paris, Gallimard, 1998.

- DELAY Nelly, *Le Jeu de l'éternel et de l'éphémère*, Arles, Philippe Picquier, 2004.

- DELAY Nelly, *L'estampe japonaise*, Paris, Hazan, 1993.

- DURET Théodore, *Bibliothèque nationale. Département des estampes. Livres et albums illustrés du Japon*, Paris, Ernest Leroux, 1900.

- ELISSEEFF Danielle et Vadime, *L'Art de l'ancien Japon*, Paris, Lucien Mazenod, 1980.

- FAHR-BECKER Gabriele, *Les Arts de l'Asie orientale*, Paris, Place des Victoires, 2006.

- FAHR-BECKER Gabriele, *L'estampe japonaise*, Munich, Taschen, 2012 [1994].

- FREDERIC Louis, *Japon, art et civilisation*, Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1969.

- GONSE Louis, *L'art japonais*, Paris, You-Feng, 2004 [1883].

- GOOKIN Frederick William, *Japanese Colour-Prints and Their Designers, A Lecture Delivered Before the Japan Society of New York on April 19, 1911*, New York, The Japan Society, 1913.

- GUTH Christine, *Le Japon de la période Edo*, Paris, Flammarion, 1996.

- HAJEK Lubor, *Les estampes japonaises*, Paris, Pierre Belfond, 1976.

- HILLIER Jacques, *Les maîtres de l'estampe japonaise*, Londres, Phaidon, 1954.

- HIROSE Nobuku et SELF James, *Japanese Art Signatures. A Handbook and Practical Guide*, Londres, Bamboo Publishing Ltd., 1987.

- KIDDER Jonathan Edward Jr., *Arts du Japon*, Paris, Nathan, 1985 [1981].

- KOYAMA-RICHARD Brigitte, *La magie des estampes japonaises*, Paris, Hermann, 2003.

- KOYAMA-RICHARD Brigitte, *Les estampes japonaises*, Lyon, Scala, 2014.

- KURT Julius, *Der Japanische Holzschnitt*, Munich, R. Piper & Co Verlag, 1922.

- LAMBERT Gisèle, *Estampes japonaises. Mémoires et merveilles de la Bibliothèque nationale de France*, Paris, France Loisirs, 2007.

- LAMBOURNE Lionel, *Japonisme. Échanges culturels entre le Japon et l'Occident*, Paris, Phaidon, 2006.

- LANE Richard, *L'estampe japonaise. Images du Monde flottant*, Paris, Fribourg/Vilo, 1979.

- LANE Richard, *L'estampe japonaise. 148 planches dont 90 en couleurs*, Paris, Aimery Somogy, 1962.

- LARAN Jean, *L'estampe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959 (2 Tomes).

- LIBERTSON Herbert, NEUER Ronie, et YOSHIDA Susugu, *Estampes Japonaises. Images du monde flottant*, Paris, Flammarion, 2002 [1979].

- LIBERTSON Herbert, NEUER Ronie et YOSHIDA Susugu, *Ukiyo-e : 250 ans d'estampes japonaises*, Paris, Flammarion, 1985 [1979].

- LOUIS Aubert, *Les maîtres de l'estampe japonaise*, Paris, Colin, 1922.

- MENEGAZZO Rossella, *Le Japon*, Paris, Hazan, 2008 [2007].

- MUNSTERBERG Hugo, *The Arts of Japan. An Illustrated History*, Rutland et Tôkyô, Charles E. Tuttle Company, 1957.

- MURASE Miyeko, *L'Art du Japon*, Paris, Librairie Générale Française/ Encyclopédies d'aujourd'hui, 1996 [1992].

- NEWLAND Amy et UHLENBECK Chris, *Ukiyo-e à Shin hanga, L'art des estampes japonaises sur bois*, Hong Kong, PML éditions, 1991 [1990].

- OHYA Zensetsou, *Études sur le tatouage au Japon*, Turin, Edizioni Minerva Medica, 1959.

- OHYA Zensetsou, *Histoire abrégée des estampes japonaises. 1618-1868*, *Les estampes japonaises*, Rennes, Musée des Beaux-Arts, 1959.

- OUSPENSKI Mikhaïl, *Cent vues d'Edo. Estampes par Andô Hiroshige*, Bournemouth, Parkstone, 1997.

- SCHLOMBS Adele, *Hiroshige 1797-1858. Le maître des estampes ukiyo-e*, Paris, Taschen, 2012 [2007].

- SEIDLITZ Woldemar von, *Les estampes japonaises*, Paris, Hachette, 1911 [1897].

- SHIMIZU Christine, *L'Art japonais*, Paris, Flammarion, 1997 [1984].

- STANLEY-BAKER Joan, *L'Art japonais*, Paris, Thames and Hudson, 1990 [1984].

- STEWART Basil, *A Guide to Japanese Prints and Their Subject Matter*, New-York, Dover Publications Inc., 1979.

- STEWART Basil, *Japanese Colour-Prints and the subjects, they illustrate. A Guide for the Collector & Student*, London, Kegan Paul Trench Trubner and Co, 1920.

- SWANN Peter Charles, *Japon : De l'époque Jômon à l'époque des Tokugawa*, Paris, Albin Michel, 1967 [1965].

- TAKAHASHI Sei-ichirô, *The Evolution of Ukiyoé. The Artistic, Economic and Social Significance of Japanese Wood-block Prints*, Yokohama, Yamagata Printing Co., 1955.

- TERUKAZU Akiyama, *La peinture japonaise*, Genève, Skira, 1977 [1961].

- TOMOKO Sato, *L'art japonais*, Toulouse, Éditions Milan, 2011 [2008].

- WEISBERG Gabriel et WICHMANN Siegfried, *Japonisme*, Paris, Chêne/Hachette, 1982.

Ouvrages historiques et de civilisation :

- ANESAKI Masaharu, *L'Art, la vie et la nature au Japon*, Paris, Institut international de coopération intellectuelle, 1938.

- BERQUE Augustin, *Le sauvage et l'artifice. Les Japonais devant la nature*, Paris, Gallimard, 1986.

- CORBIN Alain, *La douceur de l'ombre. L'arbre, source d'émotions, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Fayard, 2013.

- ELISSEEFF Danielle, *Histoire du Japon : entre Chine et Pacifique*, Monaco, Rocher, 2001.

- ELISSEEFF Vadime et Danielle, *La civilisation japonaise*, Paris, Arthaud, 1987 [1974].

- ESMEIN Jean, HERAIL Francine, MACE François, NINOMIYA Hiroyuki et SOUYRI Pierre, *Histoire du Japon*, Ecully, Horvath, 1990.

- FREDERIC Louis, *Japon. L'Empire éternel (Une histoire politique et socio-culturelle du Japon)*, Paris, Félin, 1985.

- HEARN Lafcadio, *Le Japon*, Paris, Mercure de France, 1921.

- MACE François et Mieko, *Le Japon d'Edo*, Paris, Les Belles Lettres, 2006.

- REISCHAUER Edwin Oldfather, *Histoire du Japon et des Japonais, Tome 1. Des origines à 1945*, Paris, Seuil, 1973 [1946].

- (dir.) ROBIC Marie-Claire, *Du milieu à l'environnement. Pratiques et représentations du rapport homme/nature depuis la Renaissance*, Paris, Economica, 1992.

- SHIKIBU Murasaki, *Le Dit du Genji*, (trad.) Sieffert René, Lagrasse, Verdier, 2011 [1988].

- VIE Michel, *Histoire du Japon. Des origines à Meiji*, « Que sais-je ? » n°1328, Paris, Presses Universitaires de France, 1969.

Ouvrages techniques :

- CATAFAL Jordi et OLIVA Clara, *La gravure*, Paris, Gründ, 2004 [2002].

- DE SOUSA NORONHA Jörge, *L'estampe de la gravure à l'impression*, Paris, Fleurus, 1991.

- DE SOUSA NORONHA Jörge, *L'estampe objet rare. Comprendre, identifier, apprécier*, Paris, Alternatives, 2002.

- LEBOURG-RIGAL Nicole, *Cours de gravure*, Paris, De Vecchi, 2003 [1997].

- RUMPEL Heinrich, *La gravure sur bois*, Genève, Bonvent, 1972.

- SALAMON Lorenza, *Comment regarder la gravure : vocabulaire, genres et techniques*, Paris, Hazan, 2011 [2010].

Catalogues d'exposition :

- (dir.) ADDISS Stephen, *Japanese Ghosts and Demons : Art of the Supernatural*, Asia Society Gallery, New-York, 13 juin – 1er septembre 1985, Spencer Museum of Art, Lawrence, 29 septembre – 22 décembre 1985, Huntington Art Gallery, Austin, 6 mars – 13 avril 1986, University Art Museum, Berkeley, 11 juin – 14 septembre 1986, University of Kansas, Spencer Museum of Art, 1985.

- (dir.) DAULTE François et UHLENBECK Chris, *La nouvelle vague. L'estampe japonaise de 1868 à 1939 dans la Collection Robert O. Muller*, Fondation de l'Hermitage, Lausanne, 11 février – 1er mai 1994, Lausanne-Paris, Bibliothèque des arts, 1994.

- (dir.) GUILLE DES BUTTES-FRESNEAU Estelle et PLAUD-DILHUIT Patricia, *Bretagne-Japon 2012. Un archipel d'expositions : 12 Musées*, Musée de la Compagnie des Indes, Lorient ; Musée des Beaux-Arts, Brest ; Musée de Morlaix, Morlaix ; Musée départemental breton, Quimper ; Musée des Beaux-Arts, Quimper ; Musée des Beaux-Arts, Rennes ; Musée d'Art et d'Histoire, Saint-Brieuc ; Musée Mathurin Méheut, Lamballe ; Maison d'artiste de la Grande Vigne, Dinan ; Musée de la Pêche, Concarneau ; Port-Musée, Douarnenez, Année 2012, Quimper, Palantines, 2012.

- (dir.) KIYOSHI Hasegawa, *L'estampe japonaise moderne et ses origines*, Musée des Arts décoratifs, Paris, février – mars 1934, Paris, Musée des Arts décoratifs, 1934.

- (dir.) SAMUEL Aurélie, *Kabuki - Costumes du théâtre japonais*, Fondation Pierre Bergé – Yves Saint-Laurent, Paris, 7 mars – 15 juillet 2012, Paris, Artlys, 2012.

- (dir.) SHIMIZU Christine, *Le Japon au fil des saisons*, Musée Cernuschi, Paris, 19 septembre 2014 – 11 janvier 2015, Paris, Paris Musées, 2014.

- (dir.) SINGER Robert T., *Edo : Art in Japan 1615-1868*, National Gallery of Art, Washington, 15 novembre 1998 – 15 février 1999, Washington, National Gallery of Art, 1998.

- *Créativité et liberté au pays du Soleil levant*, Musée du Ranquet, Clermont-Ferrand, 9 mai – 14 septembre 1996, Clermont-Ferrand, Ville de Clermont-Ferrand, 1996.

- *Images du Monde flottant : peintures et estampes japonaises : XVIIe - XVIIIe siècles*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 27 septembre 2004 – 3 janvier 2005, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2004.

- *L'âge d'or de l'estampe japonaise. Sélection d'œuvres appartenant au Musée de Kanagawa à Yokohama*, Musée des Beaux-Arts d'Orléans, 2 octobre – 1er décembre 1985, Musée des Beaux-Arts de Caen, 7 décembre – 2 février 1986, Musée des Beaux-Arts de Rouen, 12 février – 17 avril 1986, Orléans, Musée des Beaux-Arts, 1985.

- *L'amour de la nature. Hokusaï, Hiroshige, Henri Rivière*, Musée départemental breton, Quimper, 27 juin – 28 septembre 2014, Quimper, Musée départemental breton, 2014.

- *Le Japonisme*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 17 mai – 15 août 1988, Musée d'art occidental, Tôkyô, 25 septembre – 11 décembre 1988, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1988.

- *Les arts du Japon à l'époque d'Edo, 1603-1868*, Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, 11 avril – 31 août 2003, Tournai, La Renaissance du livre, 2003.

- *The Floating World, Japanese popular prints 1700-1900*, Victoria and Albert Museum, Londres, septembre – novembre 1973, Londres, Victoria and Albert Museum, 1973.

Articles et périodiques :

- CHESNEAU Ernest, « Exposition universelle. Le Japon à Paris », *Gazette des Beaux-Arts : Courrier Européen de l'Art et de la Curiosité*, t. XVIII, 2e période, janvier-décembre 1878, p. 841-856.

- EDMUNDS Will, « The Identification of Japanese Colour Prints », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 40, n°226, janvier 1922, p. 31-36.

- FOCILLON Henri, « L'estampe japonaise et la peinture en Occident dans la seconde moitié du XIXe siècle », *Actes du Congrès d'Histoire de l'Art 26 septembre – 5 octobre 1921*, Paris, Presses Universitaires de France, 1923, p. 367-376.

- GOOKIN Frederick William, « Japanese Color Prints », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol.7, n°2, février 1912, p. 19-27.

- JOVER Manuel, « Hokusai Manga », *Connaissance des Arts*, Hors-série n°642 « Hokusai au Grand-Palais », 2014, p. 38-41.

- NOGUCHI Sawako, « Kiyoshi Hasegawa et le milieu de la gravure japonaise », *Nouvelles de l'estampes*, n°184, octobre-novembre 2002, p. 6-28.

- SIMON-OIKAWA Marianne, « Huitième colloque de la Société internationale de l'Ukiyo-e », *Ebisu*, n°31, automne-hiver 2003, p. 182-186.

Mémoire et thèse :

- BALCOU Françoise, *La représentation féminine dans l'estampe japonaise à l'époque d'Edo. Fonds Ohya du Musée des Beaux-Arts de Rennes*, Mémoire de Maîtrise d'Histoire de l'art, dir. GRIVEL Marianne, Université Rennes 2, 1998.

- CHANVALLON Stéphanie, *Anthropologie des relations de l'Homme à la Nature*. *La Nature vécue entre peur destructrice et communion intime*, Thèse de Doctorat de Sciences Humaines et Sociales (Laboratoire d'Anthropologie et de Sociologie), dir. HEAS Stéphane, Université Rennes 2, 2009.

Sources électroniques :

- http://expositions.bnf.fr/japonaises/ [dernière consultation : décembre 2014]

- http://www.onf.fr [dernière consultation : décembre 2014]

- http://www.faune-flore.be [dernière consultation : février 2015]

- http://www.myjapanesehanga.com [dernière consultation : février 2015]

- http://www.larousse.fr/encyclopedie [dernière consultation : février 2015]

Université européenne de Bretagne
UNIVERSITÉ RENNES 2

Master 2 Recherche Histoire de l'art
Mention Art
Spécialité Histoire et critique des arts

« Feuillage et figure dans l'estampe japonaise (XVIIIe – XIXe siècles) : liens entre homme et nature. Le cas du fonds Ohya du Musée des Beaux-Arts de Rennes »

Volume 2 : Corpus iconographique et Annexes

Lucie GATIGNOL

Sous la direction de Madame Patricia PLAUD-DILHUIT

Unité de recherche EA 1279 - UFR Arts, Lettres, Communication (ALC)

Année universitaire 2014-2015

Université européenne de Bretagne
UNIVERSITÉ RENNES 2

Master 2 Recherche Histoire de l'art
Mention Art
Spécialité Histoire et critique des arts

« Feuillage et figure dans l'estampe japonaise (XVIIIe – XIXe siècles) : liens entre homme et nature. Le cas du fonds Ohya du Musée des Beaux-Arts de Rennes »

Volume 2 : Corpus iconographique et Annexes

Lucie GATIGNOL

Sous la direction de Madame Patricia PLAUD-DILHUIT

Unité de recherche EA 1279 - UFR Arts, Lettres, Communication (ALC)

Année universitaire 2014-2015

SOMMAIRE

CORPUS ICONOGRAPHIQUE.....4

I) Figures (cartels et photographies).....7

ANNEXES.....157

II) Glossaire.....158

III) Biographie des artistes.....168

IV) Illustrations.....176

CORPUS ICONOGRAPHIQUE

I) Figures (cartels et photographies).....7

1- CARTON 1.....7
Figure 1 : Toyokuni IV, *Triptyque d'acteurs : Yahei Bando, Rowai Kumesaburo et Seki Sanjyuro*.....8
Figure 2 : Toyokuni I, *Samurai sur le chemin de la chasse, L'acteur Onoe, Sendai*.....10
Figure 3 : Toyokuni I, *Iwai Kumesaburo (acteur), Oiran*.....12
Figure 4 : Toyokuni II, *Iwai Kumesaburo (acteur)*.....14
Figure 5 : Toyokuni II, *Kumagai Jiro (personnage) Bando Mitsugoro (acteur) et sa femme (personnage) Segawa Kikugoro (acteur)*.....16
Figure 6 : Toyokuni II, Kinegawa Yoemon (personnage) Onoe Kigugorô (acteur).....18
Figure 7 : Toyokuni II, *Geisha et deux hommes, Iwai Kumesaburo, Bando Mitsugoro et Seki Sanjyuro (acteurs*).....20
Figure 8 : Toyokuni III, *Deux femmes dans un magasin de brosses à dents, Iwai Kumesaburo (acteur) et Sakata Hanjyuro (acteur)*.....22
Figure 9 : Toyokuni II, *Une scène de Kabuki, Yamakawaya Tashiro (personnage) Ichikawa Funajyuro (acteur), Tasaburo (personnage) Ichikawa Monnosuke (acteur) et Kyusaku (personnage) Ichikawa Danjyurô (acteur)*.....24
Figure 10 : Toyokuni III, *Scène de kabuki, Kyokun-gogo-kagami, la fille d'Ohatsu (personnage)*.....26

2- CARTON 2.....28
Figure 11 : Toyokuni III (?), *Genji n°7, Jeune seigneur et sa servante dans le jardin couvert de neige*.....29
Figure 12 : Toyokuni III, *Kanbayashi-no-hanae, Kopanna Kinosuke (personnage)*.....31
Figure 13 : Toyokuni III (?), *Jeune homme dans le jardin au printemps*.....33
Figure 14 : Toyokuni III, *Genno-jyo Akogi (Samurai)*.....35
Figure 15 : Toyokuni III, *Mukojima-no-Yazakura, Cerisiers en fleurs pendant la nuit à Mukojima de Tôkyô*.....37
Figure 16 : Toyokuni III, *Koume-no-Kugoshi (personnage) Seki Sanjyûro (acteur)*.....39
Figure 17 : Toyokuni III, *Les rites et cérémonies de l'année, Wakamurasaki*.....41
Figure 18 : Toyokuni III, *Courtisane regardant le jardin couvert de neige*.....43
Figure 19 : Toyokuni III, *Une scène de kabuki d'amour (sous les cerisiers d'Arashiyama à Kyôto). Fûsoku Kyôto Arashiyama Oshi (Les mœurs de la région d'Arashiyama Oshi à Kyôto). Choemon (personnage) Ichikawa Danzô III (acteur) et Ohan (personnage) Nakamura Senza (acteur)*.....45
Figure 20 : Toyokuni III, *Un fils nommé Tomitaro, Femme Onoe Kikugorô (acteur) Omine (personnage), Ishi et Nyobô (personnages)*.....47

3- CARTON 3.....49
Figure 21 : Kunisada Gototei, *Shirabyoshi Sakuragi (personnage) danseuse, Nakamura Shikan (acteur)*.....50
Figure 22 : Kuniaki Hachisuga, *L'excursion du parc de Shiba, Maruyama chez les dames*....52
Figure 23 : Kunisada Gototei, *Oiran appelée Senki. Tsuri isumi nai / Isumi ki (La grue source de vie intérieure / Source de joie ?)*.....54
Figure 24 : Kunisada Oko, *Oiran renommée, Koine à la maison de nouvelle Yoshiwara. Shin Yoshiwara Kadomachi / Inamotoya nai Koine (La nouvelle maison de Kadomachi / Koine à*

l'intérieur de cette maison particulière).....56
Figure 25 : Kunisada Gototei, *Keisei Kokone (personnage) (Courtisane Kokone), Iwai Kumesaburo (acteur)*.....58
Figure 26 : Kunisada Gototei, *Une dame devant le lampion*.....60
Figure 27 : Kunisada Gototei, *La femme devant le pin. Otani Hiroji (acteur)*.....62
Figure 28 : Kunisada Gototei, *La vue de la pluie printanière. Haru / Ame / Fukei (Paysage d'une pluie printanière)*.....64
Figure 29 : Kunisada Gototei, *Personnes qui vont voir les fleurs de cerisier au printemps*....66
Figure 30 : Kunisada Gototei, *Oiran de la maison Hiraiwa*.....68

4- CARTON 4.....70
Figure 31 : Kuniyoshi Utagawa, *Taiheiki, 17. Eiyude. Sasai Uku Masanao (personnage)*.....71
Figure 32 : Kunikane Toyohara, *Kamatsu-biki, Port de l'ère Meiji. Sanbichi / Igachi Genji / Naka (L'histoire du pont Sanbichi publiée dans l'Igachi Genji)*.....73
Figure 33 : Kunikane Toyohara, *Fukiage Oniwa Hana mi no ba (La fête des fleurs de cerisiers) ; La vielle servante Osono (personnage) jouée par Bando Hikosaburô III (acteur), Ichikawa Gonjyuro (acteur) joue Rujo Tarasono et Ichikawa Danjyurô IX (acteur) joue Kasuga no Tsubone*.....75
Figure 34 : Kunikane Toyohara, *Joruri Akegarasu. Kyomoto, Hamaguchi et Bando Yaku Onosuke (acteurs)*.....77
Figure 35 : Kunikane Toyohara, *Kanjincho (une pièce renommée de kabuki). Togashi Saemon (personnage) Ichikawa Takejûrô (acteur), Kamei Rokurô (personnage) Sawamura Kodenji (acteur), Musachibo Benkei (personnage) Ichikawa Danjyurô (acteur), Minamoto Yochitsune (personnage) Nakamura Fukûsuku (acteur), Suruga Jiiro (personnage) Ichikawa Gonjyurô (acteur), Kataokâ Atshirô (personnage) Ichikawa Danhemon (acteur) et Ise Saburô (personnage) Ichikawa (acteur)*.....79
Figure 36 : Kunikane Toyohara, *Nouvelle scène de kabuki-za. Ichikawa Danjyurô, Nakamura Fukûsuke VII, Ichikawa Ennosuke et Ichikawa Sarunosuke (acteurs)*.....81
Figure 37 : Kunikane Toyohara, *Ukai, La pêche aux cormorans. Rowai ou Iwai Kumesaburo (acteur)*.....83
Figure 38 : Kunikane Toyohara, *Namiwa no Jirosaku (personnage) Nakamura Shikan (acteur), Aye[...] (personnage) Sawamura Tosu (acteur)*.....85
Figure 39 : Kunikane Toyohara, *Zensei Meigi Soro (Beaucoup de belles femmes se réunissent), Belles courtisanes renommées. Ina Murasaki, Mine, Shirotae, Mori Murasaki, Koïene, Oi, Sawa et Wakamidori (personnages)*.....87
Figure 40 : Kunimasa Bando, *Tsubone Iwafuji (personnage) Ichikawa Danjyurô IX (acteur), Churo Onoe (personnage) Nakamura Fukusuke (acteur) et Meshitsukai Ohatsu (personnage) Iwai Matsujiro (acteur)*.....89

5- CARTON 5.....91
Figure 41 : Yoshiiku Ikkeisai, *Fumu yukarino tamazusa, Une femme qui va passer une lettre à son amant*.....92
Figure 42 : Yoshiiku Ikkeisai, *Série Imayo Nazorae Genji n°46, Sonka hon. Minamoto San-i Yorimasa (personnage)*.....94
Figure 43 : Yoshiiku Ikkeisai, *Série Imayo Nazorae Genji n°18, Matsukaze (vent du sapin). Iguchi Jirô (personnage)*.....96
Figure 44 : Yoshiiku Ikkeisai, *Nouvelle Yoshiwara (nom de quartier des oiran), Heisendo no zu (Image de Heisendo : maison des oiran). Oshû, Gyoku, Kumo-i, Kara Iwa[...], Waka Midori, Kame no O, Tsuru no O, Koko no E, Toyo Oka et Gô san (personnages) Yoshizawa Ayame (acteur)*.....98

Figure 45 : Yoshitsuru, *Ume no haru wakagino taimen (Rencontre au printemps). Okura no Tora (personnage) Sawamura Sôjûrô V (acteur), Ogino Isaburo, Bando et Iwai Hanshiro X (acteurs)*.....100
Figure 46 : Yoshitsuya Ichieisai, *Minamoto Yoritomoko Gokijyo Kyoatsu (Shogun Yoritomo qui retourne à son château, ses sujets sont heureux mais pleins de respect)*.....102
Figure 47 : Yoshitsuya Ichiesai, *Kassen (Combat)*.....104
Figure 48 : Yoshitsuya Ichiesai, *Fujino Susono Kassen (Combats au pied du Mont Fuji)*.....106
Figure 49 : Yoshitora, *Nouvelle Yoshiwara, Maison Inamoto. Ichuzu, Koina, Ariwa, Kachyo, Yogura, Urushino et Suke (personnages)*.....108
Figure 50 : Yoshikazu Ichizusai, *Mitata Yoshinaga (personnage*).....110

6- CARTON 6.....112
Figure 51 : Chikanobu, *Mitate – 12 – shi, mi (6ème signe du zodiaque : le serpent)*.....113
Figure 52 : Chikanobu, *Mitate – 12 – shi, ne (1er signe du zodiaque : le rat). Daigoku Ten (Temple Daigoku)*.....115
Figure 53 : Chikanobu, *Mitate – 12 – shi, ou (4ème signe du zodiaque : le lièvre/ le lapin)*.117
Figure 54 : Chikanobu, *Mitate – 12 – shi, inu (11ème signe du zodiaque : le chien)*.....119
Figure 55 : Chikanobu, *Mitate – 12 – shi, tatsu (5ème signe du zodiaque : le dragon)*.....121
Figure 56 : Chikanobu, *Mitate – 12 – shi, ushi (2ème signe du zodiaque : le taureau/ la vache)*.....123
Figure 57 : Chikanobu, *Série Gento shyashin kurabe (Diapositive par projection), Arashiyama (Endroit renommé à Kyôto)*.....125
Figure 58 : Chikanobu, *Série Gento shyashin kurabe (Diapositive par projection), Ka kai (La réunion des poèmes)*.....127
Figure 59 : Chikanobu, *Premier été. Chyoka no Sono (Début d'été)*.....129

7- CARTON 7.....131
Figure 60 : Yoshitoshi, *La vieille femme amaigrie. Adachi Gahara (personnage) Onoe Kikugoro (acteur)*.....132
Figure 61 : Kuniyoshi Ichiyûsai, *Le spectre de la femme (personnage) Onoe Kikugoro (acteur) et Ukiyo Matei (personnage) Bando Mitsugoro (acteur)*.....134
Figure 62 : *Représentation du spectre Urei. Yakko Yodohei (personnage), Iwai Hanshiro X (acteurs)*.....136
Figure 63 : Umekuni d'Osaka, *Kasane Bukon (Le fantôme Kasane), Le spectre de la femme. Yoemon (personnage) Sawamura Gennosuke V (acteur) et Représentation du spectre Yurei (personnage) Bando Minosuke (acteur)*.....138
Figure 64 : Yoshimori Ikkosai, *Akujiki Nodoku Kâsen (La guerre entre les aliments et la santé)*.....140

8- CARTON 8.....142
Figure 65 : Kanenobu Yoshu, *Shinpan gekiyo sugoroku (Nouveau recueil de pensées pour le théâtre). Nakamura, Ichikawa Danjyurô IX et Ichikawa Danroku ainsi que Murasaki, Onoe, Tomizawa Hansaburô et Otani Hiroji (acteurs)*.....143
Figure 66 : Yoshitoshi Ikkaisai, *Goketsu suiko den. Kiumonryu shishin (Histoire chinoise de héros. Le conte de Kiumonryu Shishin)*.....145
Figure 67 : Ginko Kishida, *La guerre nippo-chinoise. Nihon Gun Taiko Ho Senriosu (Le Japon a maitrisé le canon à Gun Taiko)*.....147
Figure 68 : Shuntei (plutôt Katsukawa Shun'ei), *La guerre de Kawanakajima*.....149
Figure 69 : Auteur inconnu, *Kanda Daimyo Jin Hon sai en (La fête de Kanda à Tôkyô)*.....151
Figure 70 : Auteur inconnu, *Minamoto Yoshiie (Nom de héros)*.....153
Figure 71 : Kuniyoshi Ichiyûsai, *Histoire bouddhiste d'une ogresse*.....155

I) Figures (cartels et photographies)

CARTON 1

Figure 1

Toyokuni IV (soit Utagawa Kunisada II)

(actif entre ? et 1880[1])

Triptyque d'acteurs : Yahei Bando, Rowai Kumesaburo et Seki Sanjyuro

Non daté (entre 1788 et les années 1810)

Éditeur : Matsumura Yahei (années 1730-années 1810[2])[3]

Censeur : Illisible

Triptyque

Dimensions : 35,5 x 23 cm (35,5 x 69 cm) (Trois formats *Oban*[4])

N° de cliché : A.2.97.167 (1.2.3)

Inv.1959.37.40 (1.2.3)

N°40 Pochette : « Toyokuni 1er tome (n°10 à 40) »

Remarque : Noms d'acteurs de droite à gauche

---

1 BALCOU Françoise, 1998, p. 123.
2 LANE Richard, 1979, p. 218.
3 (*ill. 4*).
4 L'*oban* mesurant approximativement 37 à 38 x 25,5 cm (DELAY Nelly, 1993, p. 298).

Fig. 1 : Toyokuni IV, *Triptyque d'acteurs : Yahei Bando, Rowai Kumesaburo et Seki Sanjyuro*, Non daté (entre 1788 et les années 1810), 35,5 x 23 cm (35,5 x 69 cm), Inv. 1959.37.40 (1.2.3).

Figure 2

Toyokuni I (soit Utagawa Toyokuni)

(actif entre 1788 et 1824[5])

Samurai sur le chemin de la chasse, L'acteur Onoe, Sendai

Non daté (entre 1790 et les années 1810)

Éditeur : Matsumura Yahei (années 1730-années 1810)

Censeur : Kiwame (1790-1842[6])[7]

Partie centrale d'un triptyque

Dimensions : 36 x 23 cm (Format *Oban*)

N° de cliché : Ekta n°448

Inv.1959.37.33

N°33 Pochette : « Toyokuni 1er tome (n°10 à 40) »

---

5 FAHR-BECKER Gabrielle, 2012, p. 198.
6 DELAY Nelly, 1993, p. 316.
7 (*ill. 7*).

Fig. 2 : Toyokuni I, *Samurai sur le chemin de la chasse, L'acteur Onoe, Sendai*, Non daté (entre 1790 et les années 1810), 36 x 23 cm, Inv.1959.37.33.

Figure 3

Toyokuni I

(actif entre 1788 et 1824)

Iwai Kumesaburo (acteur), Oiran

Non daté (entre 1788 et 1824)

Éditeur : Illisible

Censeur : Illisible

Dimensions : 37,5 x 25,5 cm (Format *Oban*)

N° de cliché : A.2.97.166

Inv.1959.37.28

N°28 Pochette : « Toyokuni 1er tome (n°10 à 40) »

Fig. 3 : Toyokuni I, *Iwai Kumesaburo (acteur), Oiran*, Non daté (entre 1788 et 1824), 37,5 x 25,5 cm, Inv. 1959.37.28.

Figure 4

Toyokuni II (soit Utagawa Gosotei Toyoshige)
(actif entre 1825 et 1834 environ)

Iwai Kumesaburo (acteur)
Non daté (entre 1790 et les années 1810 ?)
Éditeur : Matsumura Yahei (années 1730-années 1810)
Censeur : Kiwame (1790-1842)
Partie droite d'un diptyque (avec *Tsukisayo dans la maison (personnage)*)
Dimensions : 36 x 23,5 cm (Format *Oban*)
N° de cliché : A.2.79.455
Inv.1959.37.27
N°27 Pochette : « Toyokuni 1er tome (n°10 à 40) »

Remarque : Dessin et signature de Toyokuni I mais tampon de censure de Toyokuni II

Fig. 4 : Toyokuni II, *Iwai Kumesaburo (acteur),* Non daté
(entre 1790 et années 1810 ?), 36 x 23,5 cm, Inv. 1959.37.27.

Figure 5

Toyokuni II

(actif entre 1825 et 1834 environ)

Kumagai Jiro (personnage) Bando Mitsugoro (acteur) et sa femme (personnage) Segawa Kikugoro (acteur)

Non daté (entre 1825 et 1834)

Éditeur : Yamamotoya Heikichi (Eikyûdô) (1800-1850[8])[9]

Censeur : Kiwame (1790-1842)

Diptyque

Dimensions : 36 x 24 ; 33 x 24 (36 x 48 cm) (Deux formats *Oban*)

N° de cliché : Non renseigné

Inv.1959.37.25 (1.2)

N°25 Pochette : « Toyokuni 1er tome (n°10 à 40) »

Remarques : - Noms des personnages de droite à gauche

- Serait peut-être un triptyque dont il manquerait la partie centrale

---

8 BALCOU Françoise, 1998, p. 190.

9 (*ill. 12*).

Fig. 5 : Toyokuni II, *Kumagai Jiro (personnage) Bando Mitsugoro (acteur) et sa femme (personnage) Segawa Kikugoro (acteur)*, Non daté (entre 1825 et 1834), 36 x 24 ; 33 x 24 (36 x 48 cm), Inv.1959.37.25 (1.2).

Figure 6

Toyokuni II

(actif entre 1825 et 1834 environ)

Kinegawa Yoemon (personnage) Onoe Kigugorô (acteur)

Non daté (entre 1825 et 1834 ?)

Éditeur : Matsumura Yahei (années 1730-années 1810)

Censeur : Kiwame (1790-1842)

Diptyque

Dimensions : 35,5 x 22,5 cm ; 33 x 22,5 cm (35,5 x 45 cm) (Deux formats *Oban*)

N° de cliché : 104-10 (?)

Inv.1959.37.24 (1.2)

N°24 Pochette : « Toyokuni 1er tome n°10 à 40 »

Remarque : Exposé à l'exposition de 1961

Fig. 6 : Toyokuni II, *Kinegawa Yoemon (personnage) Onoe Kigugorô (acteur)*, Non daté (entre 1825 et 1834 ?), 35,5 x 22,5 cm ; 33 x 22,5 cm (35,5 x 45 cm), Inv.1959.37.24 (1.2).

Figure 7

Toyokuni II

(actif entre 1825 et 1834 environ)

Geisha et deux hommes, Iwai Kumesaburo, Bando Mitsugoro et Seki Sanjyuro (acteurs)

Non daté (entre 1825 et 1834)

Éditeur : Non connu (lecture possible : Nakayama, soit « éditeur de qualité » ?)

Censeur : Kiwame (1790-1842)

Triptyque

Dimensions : 36 x 25 cm ; 35 x 24,5 cm ; 34,5 x 23 cm (36 x 72,5 cm) (Trois formats *Oban*)

N° de cliché : A.2.97.163 (1.2.3)

Inv.1959.37.21 (1.2.3)

N°21 Pochette : « Toyokuni 1er tome (n°10 à 40) »

Remarque : Noms d'acteurs de droite à gauche

Fig. 7 : Toyokuni II, *Geisha et deux hommes, Iwai Kumesaburo, Bando Mitsugoro et Seki Sanjyuro (acteurs)*, Non daté (entre 1825 et 1834), 36 x 25 cm ; 35 x 24,5 cm ; 34,5 x 23 cm (36 x 72,5 cm), Inv.1959.37.21(1.2.3).

Figure 8

Toyokuni III (soit Utagawa Kunisada Gototei)
(actif entre 1807 et 1864[10])

Deux femmes dans un magasin de brosses à dents, Iwai Kumesaburo (acteur) et Sakata Hanjyuro (acteur)
Non daté (entre 1807 et 1842)
Éditeur : Yamamotoya Heikichi (Eikyûdô) (1800-1850)
Censeur : Kiwame (1790-1842[11])
Partie centrale d'un triptyque (?)
Dimensions : 39 x 26 cm (Format *Oban*)
N° de cliché : A.2.97.160
Inv.1959.37.12
N°12 Pochette : « Toyokuni 1er tome (n°10 à 40) »

Remarques : - Noms d'acteurs de droite à gauche
- Serait peut-être un triptyque

---

10 BALCOU Françoise, 1998, p. 110.
11 DELAY Nelly, 1993, p. 316.

Fig. 8 : Toyokuni III, *Deux femmes dans un magasin de brosses à dents, Iwai Kumesaburo (acteur) et Sakata Hanjyuro (acteur)*, Non daté (entre 1807 et 1842), 39 x 26 cm, Inv.1959.37.12.

Figure 9

Toyokuni II

(actif entre 1825 et 1834 environ)

Une scène de Kabuki, Yamakawaya Tashiro (personnage) Ichikawa Funajyuro (acteur), Tasaburo (personnage) Ichikawa Monnosuke (acteur) et Kyusaku (personnage) Ichikawa Danjyurô (acteur)

v. 1815-1840 (plutôt entre 1825 et 1834)

Éditeur : Yamamotoya Heikichi (Eikyûdô) (1800-1850)

Censeur : Kiwame (1790-1842)

Triptyque

Dimensions : 35,5 x 23 cm ; 35 x 24 cm ; 35,5 x 23,5 cm (35,5 x 70,5 cm) (Trois formats *Oban*)

N° de cliché : Non renseigné

Inv.1959.37.16 (1.2.3)

N°16 Pochette : « Toyokuni 1er tome (n°10 à 40) »

Fig. 9 : Toyokuni II, *Une scène de Kabuki, Yamakawaya Tashiro (personnage) Ichikawa Funajyuro (acteur), Tasaburo (personnage) Ichikawa Monnosuke (acteur) et Kyusaku (personnage) Ichikawa Danjyurô (acteur)*, v. 1815-1840 (plutôt entre 1825 et 1834), 35,5 x 23 cm ; 35 x 24 cm ; 35,5 x 23,5 cm (35,5 x 70,5 cm), Inv.1959.37.16 (1.2.3).

Figure 10

Toyokuni III

(actif entre 1807 et 1864)

Scène de kabuki, Kyokun-gogo-kagami, la fille d'Ohatsu (personnage)

1847-1852 (plutôt 1843)

Éditeur : Non connu

Censeur : 1843[12]

Dimensions : 36,5 x 24,5 cm (Format *Oban*)

N° de cliché : A.2.97.177

Inv.1959.37.54

N°54 Pochette : « Toyokuni 2ème tome (n°41 à 55) »

Remarque : Partie droite de triptyque ou diptyque

---

12 (*ill. 16*).

Fig. 10 : Toyokuni III, *Scène de kabuki, Kyokun-gogo-kagami, la fille d'Ohatsu (personnage)*, 1847-1852 (plutôt 1843), 36,5 x 24,5 cm, Inv.1959.37.54.

CARTON 2

Figure 11

Toyokuni III (?)
(actif entre 1807 et 1864)

Genji n°7, Jeune seigneur et sa servante dans le jardin couvert de neige
Non daté (entre 1786 et 1864)
Éditeur : Pas de cachet
Censeur : Non connu
Dimensions : 37 x 25 cm (Format *Oban*)
N° de cliché : Non renseigné
Inv.1959.37.137
N°137 : Pochette « Présélection Expo. 2012 »

Remarque : Exposition février 1961

Fig. 11 : Toyokuni III (?), *Genji n°7, Jeune seigneur et sa servante dans le jardin couvert de neige*,
Non daté (entre 1786 et 1864), 37 x 25 cm, Inv.1959.37.137.

Figure 12

Toyokuni III

(actif entre 1807 et 1864)

Kanbayashi-no-hanae, Kopanna Kinosuke (personnage)

Non daté (décembre 1856)

Éditeur : Pas de cachet

Censeur : 1856[13]

Dimensions : 37,5 x 25 cm (Format *Oban*)

N° de cliché : Non renseigné

Inv.1959.37.127

N°127 : Pochette « Présélection Expo. 2012 »

---

13 (*ill. 18*).

Fig. 12 : Toyokuni III, *Kanbayashi-no-hanae, Kopanna Kinosuke (personnage)*,
Non daté (décembre 1856), 37,5 x 25 cm, Inv.1959.37.127.

Figure 13

Toyokuni III (?)
(actif entre 1807 et 1864)

Jeune homme dans le jardin au printemps
Non daté (entre 1786 et 1864)
Éditeur : Pas de cachet
Censeur : Non connu
Partie centrale d'un triptyque (?)
Dimensions : 35,5 x 25 cm (Format *Oban*)
N° de cliché : Non renseigné
Inv.1959.37.107
N°107 : Pochette « Toyokuni 3ème tome (n°56 à 108) »

Remarque : Exposition février 1961

Fig. 13 : Toyokuni III (?), *Jeune homme dans le jardin au printemps*,
Non daté (entre 1786 et 1864), 35,5 x 25 cm, Inv.1959.37.107.

Figure 14

Toyokuni III

(actif entre 1807 et 1864)

Genno-jyo Akogi (Samurai)

Non daté (mars 1856)

Éditeur : Pas de cachet

Censeur : 1856[14]

Partie centrale d'un triptyque (?)

Dimensions : 36 x 25 cm (Format *Oban*)

N° de cliché : Non renseigné

Inv.1959.37.101

N°101 : Pochette « Toyokuni 3ème tome (n°56 à 108) »

Remarque : Exposition février 1961

---

14 (*ill. 18*).

Fig. 14 : Toyokuni III, *Genno-jyo Akogi (Samurai)*, Non daté (mars 1856), 36 x 25 cm, Inv.1959.37.101.

Figure 15

Toyokuni III

(actif entre 1807 et 1864)

Mukojima-no-Yazakura, Cerisiers en fleurs pendant la nuit à Mukojima de Tôkyô

Non daté (février 1860)

Éditeur : Pas de cachet

Censeur : 1860[15]

Dimensions : 37 x 25 cm (Format *Oban*)

N° de cliché : A.2.97.190

Inv.1959.37.81

N°81 : Pochette « Toyokuni 3ème tome (n°56 à 108) »

Remarque : Exposition février 1961

---

15 (*ill. 19*).

Fig. 15 : Toyokuni III, *Mukojima-no-Yazakura, Cerisiers en fleurs pendant la nuit à Mukojima de Tôkyô*, Non daté (février 1860), 37 x 25 cm, Inv.1959.37.81.

Figure 16

Toyokuni III

(actif entre 1807 et 1864)

Koume-no-Kugoshi (personnage) Seki Sanjyûro (acteur)

Non daté (mars 1855)

Éditeur : Pas de cachet

Censeur : 1855[16]

Dimensions : 36 x 25 cm (Format *Oban*)

N° de cliché : A.2.97.183

Inv.1959.37.68

N°68 : Pochette « Toyokuni 3ème tome (n°56 à 108) »

---

16 (*ill. 20*).

Fig. 16 : Toyokuni III, *Koume-no-Kugoshi (personnage) Seki Sanjyûro (acteur)*,
Non daté (mars 1855), 36 x 25 cm, Inv.1959.37.68.

Figure 17

Toyokuni III

(actif entre 1807 et 1864)

Les rites et cérémonies de l'année, Wakamurasaki

Non daté (février 1857)

Éditeur : Pas de cachet

Censeur : 1857[17]

Partie gauche d'un diptyque (?)

Dimensions : 36,5 x 24,5 cm (Format *Oban*)

N° de cliché : A.2.95.197

Inv.1959.37.56.2

N°56 B : Pochette « Toyokuni 3ème tome (n°56 à 108) »

Remarque : Partie droite d'un diptyque

---

17 (*ill. 21*).

Fig. 17 : Toyokuni III, *Les rites et cérémonies de l'année, Wakamurasaki*,
Non daté (février 1857), 36,5 x 24,5 cm, Inv.1959.37.56.2.

Figure 18

Toyokuni III

(actif entre 1807 et 1864)

Courtisane regardant le jardin couvert de neige

Non daté (septembre 1853)

Éditeur : Sanoya Kihei (1790-1860[18])[19]

Censeur : 1853[20]

Partie gauche d'un diptyque (?)

Dimensions : 37 x 25,5 cm (Format *Oban*)

N° de cliché : A.2.97.181

Inv.1959.37.63

N°63 : Pochette « Toyokuni 3ème tome (n°56 à 108) »

Remarque : Exposition février 1961

---

18 DELAY Nelly, 1993, p. 315.
19 (*ill. 22*).
20 (*ill. 23*).

Fig. 18 : Toyokuni III, *Courtisane regardant le jardin couvert de neige*,
Non daté (septembre 1853), 37 x 25,5 cm, Inv.1959.37.63.

Figure 19

Toyokuni III

(actif entre 1807 et 1864)

Une scène de kabuki d'amour (sous les cerisiers d'Arashiyama à Kyôto). Fûsoku Kyôto Arashiyama Oshi (Les mœurs de la région d'Arashiyama Oshi à Kyôto). Choemon (personnage) Ichikawa Danzô III (acteur) et Ohan (personnage) Nakamura Senza (acteur)

Non daté (entre 1846 et 1848 ?)

Éditeur : Isekane (1848-1860[21])[22]

Censeur : 1845[23]-1846[24]

Dimensions : 36,5 x 25 cm (Format *Oban*)

N° de cliché : Non renseigné

Inv.1959.37.115

N°115 : Pochette « Toyokuni 3ème tome (n°110 à 146) »

Remarque : Noms d'acteurs de droite à gauche

---

21 BINYON Laurence et O'BRIEN SEXTON J.J., 1960, p. XLVII.
22 (*ill. 24*).
23 (*ill. 26*).
24 (*ill. 27*).

Fig. 19 : Toyokuni III, *Une scène de kabuki d'amour (sous les cerisiers d'Arashiyama à Kyôto). Fûsoku Kyôto Arashiyama Oshi (Les mœurs de la région d'Arashiyama Oshi à Kyôto). Choemon (personnage) Ichikawa Danzô III (acteur) et Ohan (personnage) Nakamura Senza (acteur)*, Non daté (entre 1846 et 1848 ?), 36,5 x 25 cm, Inv.1959.37.115.

Figure 20

Toyokuni III

(actif entre 1807 et 1864)

Un fils nommé Tomitaro, Femme Onoe Kikugorô (acteur) Omine (personnage), Ishi et Nyobô (personnages)

Non daté (juillet ? 1861)

Éditeur : Yamadaya Shôbei (1852-1863[25])[26]

Censeur : 1861[27]

Dimensions : 35,5 x 25 cm (Format *Oban*)

N° de cliché : A.2.97.198

Inv.1959.37.121

N°121 : Pochette « Toyokuni 3ème tome (n°110 à 146) »

---

25 BINYON Laurence et O'BRIEN SEXTON J.J., 1960, p. XLVII.
26 (*ill. 30*).
27 (*ill. 31*).

Fig. 20 : Toyokuni III, *Un fils nommé Tomitaro, Femme Onoe Kikugorô (acteur) Omine (personnage), Ishi et Nyobô (personnages),* Non daté (juillet ? 1861), 35,5 x 25 cm, Inv.1959.37.121.

CARTON 3

Figure 21

Kunisada Gototei (soit Toyokuni III)

(actif entre 1807 et 1864)

Shirabyoshi Sakuragi (personnage) danseuse, Nakamura Shikan (acteur)

Non daté (entre 1830 et 1842)

Éditeur : Jôshûya Kinzô (1830-1852[28])[29]

Censeur : Kiwame (1790-1842)[30]

Dimensions : 36 x 24 cm (Format *Oban*)

N° de cliché : A.2.97.219

Inv.1959.37.186

N°186 Pochette : « Présélection 11.08.2011 Expo Bretagne-Japon, Sélection Laurence (166, 177, 188, 186, 194, 251), Sélection Laurence + Yoko (208, 209, 252, 231, 238) Boite 3 »

Remarque : 1ère Exposition n°19

---

28 BINYON Laurence et O'BRIEN SEXTON J.J., 1960, p. XLVII.
29 (*ill. 34*).
30 (*ill. 7*).

Fig. 21 : Kunisada Gototei, *Shirabyoshi Sakuragi (personnage) danseuse, Nakamura Shikan (acteur),*
Non daté (entre 1830 et 1842), 36 x 24 cm (Format *Oban*), Inv.1959.37.186.

Figure 22

Kuniaki Hachisuga

(actif entre 1850 et 1860[31])

L'excursion du parc de Shiba, Maruyama chez les dames

1880 (Meiji 13)

Éditeur : Pas de cachet

Censeur : Pas de cachet

Triptyque

Dimensions : 36 x 25,5 cm ; 35,5 x 25,5 cm ; 35 x 25 cm (36 x 76 cm) (Trois formats *Oban*)

N° de cliché : Non renseigné

Inv.1959.37.231 (1.2.3)

N°231 ABC Pochette : « Présélection 11.08.2011 Expo Bretagne-Japon, Sélection Laurence (166, 177, 188, 186, 194, 251), Sélection Laurence + Yoko (208, 209, 252, 231, 238)

Boite 3 »

Remarques : - Couleurs chimiques

- Peut-être Empereur de Meiji : Maruyama

---

31 BALCOU Françoise, 1998, p. 140.

Fig. 22 : Kuniaki Hachisuga, *L'excursion du parc de Shiba, Maruyama chez les dames,* 1880 (Meiji 13), 36 x 25,5 cm ; 35,5 x 25,5 cm ; 35 x 25 cm (36 x 76 cm), Inv.1959.37.231 (1.2.3).

Figure 23

Kunisada Gototei (soit Toyokuni III)
(actif entre 1807 et 1864)

Oiran appelée Senki. Tsuri isumi nai / Isumi ki (La grue source de vie intérieure / Source de joie ?)
Non daté (mars 1864)
Éditeur : Non connu
Censeur : 1864[32]
Dimensions : 36 x 25 cm (Format *Oban*)
N° de cliché : A.2.97.233
Inv.1959.37.205
N°205 : Pochette « Kunisada (n°147 à 221) »

---

32 (*ill. 36*).

Fig. 23 : Kunisada Gototei, *Oiran appelée Senki. Tsuri isumi nai / Isumi ki (La grue source de vie intérieure / Source de joie ?),* Non daté (mars 1864), 36 x 25 cm, Inv.1959.37.205.

Figure 24

Kunisada Oko

(actif au XIXe siècle)

Oiran renommée, Koine à la maison de nouvelle Yoshiwara. Shin Yoshiwara Kadomachi / Inamotoya nai Koine (La nouvelle maison de Kadomachi / Koine à l'intérieur de cette maison particulière)

Non daté (novembre 1865 ?)

Éditeur : Iseya Rihei Kinjudô (années 1800-années 1840[33])[34]

Censeur : 1865[35]

Dimensions : 36 x 24 cm (Format *Oban*)

N° de cliché : A.2.97.231

Inv.1959.37.203

N°203 Pochette : « Kunisada (n°147 à 221) »

---

33 LANE Richard, 1962, p. 218.
34 (*ill. 37*).
35 (*ill. 38*).

Fig. 24 : Kunisada Oko, *Oiran renommée, Koine à la maison de nouvelle Yoshiwara. Shin Yoshiwara Kadomachi / Inamotoya nai Koine (La nouvelle maison de Kadomachi / Koine à l'intérieur de cette maison particulière),* Non daté (novembre 1865 ?), 36 x 24 cm, Inv.1959.37.203.

Figure 25

Kunisada Gototei (soit Toyokuni III)
(actif entre 1807 et 1864)

Keisei Kokone (personnage) (Courtisane Kokone), Iwai Kumesaburo (acteur)
Non daté (entre 1807 et 1842)
Éditeur : Non connu
Censeur : Kiwame (1790-1842)[36]
Dimensions : 36 x 24 cm (Format *Oban*)
N° de cliché : A.2.97.205
Inv.1959.37.160
N°160 Pochette : « Kunisada (n°147 à 221) »

Remarque : 1ère Exposition n°70

---

36 (*ill. 7*).

Fig. 25 : Kunisada Gototei, *Keisei Kokone (personnage) (Courtisane Kokone), Iwai Kumesaburo (acteur),* Non daté (entre 1807 et 1842), 36 x 24 cm, Inv.1959.37.160.

Figure 26

Kunisada Gototei (soit Toyokuni III)
(actif entre 1807 et 1864)

Une dame devant le lampion
1811-1842 (plutôt entre 1830 et 1842)
Éditeur : Jôshûya Kinzô (1830-1852)[37]
Censeur : Kiwame (1790-1842)[38]
Dimensions : 37,5 x 24,5 cm (Format *Oban*)
N° de cliché : A.2.97.2010
Inv.1959.37.171
N°171 Pochette : « Kunisada (n°147 à 221) »

Remarques : - Retirage tardif début XXe siècle (époque fin Meiji-début Toisho)
- 1ère Exposition n°55

---

37 (*ill. 34*).
38 (*ill. 7*).

Fig. 26 : Kunisada Gototei, *Une dame devant le lampion,* 1811-1842 (plutôt entre 1830 et 1842), 37,5 x 24,5 cm, Inv.1959.37.171.

Figure 27

Kunisada Gototei (soit Toyokuni III)

(actif entre 1807 et 1864)

La femme devant le pin. Otani Hiroji (acteur)

Non daté (entre 1807 et 1842)

Éditeur : Yamamotoya Heikichi[39]

Censeur : Kiwame (1790-1842)[40]

Partie gauche d'un diptyque (?)

Dimensions : 38 x 26 cm (Format *Oban*)

N° de cliché : A.2.97.211

Inv.1959.37.171

N°172 Pochette : « Kunisada (n°147 à 221) »

Remarque : 1ère Exposition n°69

---

39 (*ill. 12*).
40 (*ill. 7*).

Fig. 27 : Kunisada Gototei, *La femme devant le pin. Otani Hiroji (acteur),*
Non daté (entre 1807 et 1842), 38 x 26 cm, Inv.1959.37.171.

Figure 28

Kunisada Gototei (soit Toyokuni III)

(actif entre 1807 et 1864)

La vue de la pluie printanière. Haru / Ame / Fukei (Paysage d'une pluie printanière)

Non daté (entre 1807 et 1842)

Éditeur : Yamamotoya Heikichi[41]

Censeur : Kiwame (1790-1842)[42]

Dimensions : 36,5 x 26 cm (Format *Oban*)

N° de cliché : A.2.97.215

Inv.1959.37.180

N°180 Pochette : « Kunisada (n°147 à 221) »

Remarque : 1ère Exposition n°47

---

41 (*ill. 12*).
42 (*ill. 7*).

Fig. 28 : Kunisada Gototei, *La vue de la pluie printanière. Haru / Ame / Fukei (Paysage d'une pluie printanière),* Non daté (entre 1807 et 1842), 36,5 x 26 cm, Inv.1959.37.180.

Figure 29

Kunisada Gototei (soit Toyokuni III)

(actif entre 1807 et 1864)

Personnes qui vont voir les fleurs de cerisier au printemps

Non daté (entre 1807 et 1840)

Éditeur : Nishimura Yohachi Eijudô (1730-1840[43])[44]

Censeur : Kiwame (1790-1842)[45]

Partie droite d'un diptyque (?)

Dimensions : 39 x 26 cm (Format *Oban*)

N° de cliché : Non renseigné

Inv.1959.37.181

N°181 Pochette : « Kunisada (n°147 à 221) »

Remarque : 1ère Exposition n°48

---

43 DELAY Nelly, 1993, p. 314.
44 (*ill. 41*).
45 (*ill. 7*).

Fig. 29 : Kunisada Gototei, *Personnes qui vont voir les fleurs de cerisier au printemps,*
Non daté (entre 1807 et 1840), 39 x 26 cm, Inv.1959.37.181.

Figure 30

Kunisada Gototei (soit Toyokuni III)

(actif entre 1807 et 1864)

Oiran de la maison Hiraiwa

Non daté (entre 1807 et 1840)

Éditeur : Nishimura Yohachi Eijudô (1730-1840[46])[47]

Censeur : Kiwame (1790-1842)[48]

Partie gauche d'un diptyque (?)

Dimensions : 39 x 26 cm (Format *Oban*)

N° de cliché : A.2.97.218

Inv.1959.37.184

N°184 Pochette : « Kunisada (n°147 à 221) »

Remarque : 1ère Exposition n°21

---

46 DELAY Nelly, 1993, p. 314.
47 (*ill. 41*).
48 (*ill. 7*).

Fig. 30 : Kunisada Gototei, *Oiran de la maison Hiraiwa,*
Non daté (entre 1807 et 1840), 39 x 26 cm, Inv.1959.37.184.

CARTON 4

Figure 31

Kuniyoshi Utagawa (soit Kuniyoshi Ichiyûsai)

(actif entre 1798 et 1861[49])

Taiheiki, 17. Eiyude. Sasai Uku Masanao (personnage)

Non daté (1847)

Éditeur : Tsuta-ya Kichizô[50]

Censeur : 1847[51]

Dimensions : 37 x 25,5 cm (Format *Oban*)

N° de cliché : Non renseigné

Inv.1959.37.292 (17)

N°292 (17) Pochette: « Kuniyoshi (n°261 à 292) »

Remarque : Série de textes illustrés

---

49 DELAY Nelly, 1993, p. 310.
50 (*ill. 44*).
51 (*ill. 45*).

Fig. 31 : Kuniyoshi Utagawa, *Taiheiki, 17. Eiyude. Sasai Uku Masanao (personnage)*, Non daté (1847), 37 x 25,5 cm, Inv.1959.37.292 (17).

Figure 32

Kunikane Toyohara

(actif entre ? et 1912[52])

Kamatsu-biki, Port de l'ère Meiji. Sanbichi / Igachi Genji / Naka (L'histoire du pont Sanbichi publiée dans l'Igachi Genji)

12 janvier 1877

Éditeur : Takekawa Seikichi han[53]

Censeur : Pas de cachet

Triptyque

Dimensions : 35 x 24 cm (35 x 72 cm) (Trois formats *Oban*)

N° de cliché : Non renseigné

Inv.1959.37.322 (1.2.3)

N°322 ABC Pochette : « Kunikane (n°293 à 334) »

Remarque : Peut-être Parodie du *Genji*

---

52 OHYA Zensetsou, 1959, p. 16.

53 http://www.myjapanesehanga.com.

Fig. 32 : Kunikane Toyohara, *Kamatsu-biki, Port de l'ère Meiji. Sanbichi / Igachi Genji / Naka (L'histoire du pont Sanbichi publiée dans l'Igachi Genji)*, 12 janvier 1877, 35 x 24 cm (35 x 72 cm), Inv.1959.37.322 (1.2.3).

Figure 33

Kunikane Toyohara
(actif entre ? et 1912)

Fukiage Oniwa Hana mi no ba (La fête des fleurs de cerisiers) ; La vielle servante Osono (personnage) jouée par Bando Hikosaburô III (acteur), Ichikawa Gonjyuro (acteur) joue Rujo Tarasono et Ichikawa Danjyurô IX (acteur) joue Kasuga no Tsubone
1831 (plutôt 1891 soit Meiji 24)
Éditeur : Pas de cachet
Censeur : Pas de cachet
Triptyque
Dimensions : 37 x 25 cm (37 x 75 cm) (Trois formats *Oban*)
N° de cliché : A.2.97.642 ABC
Inv.1959.37.317 (1.2.3)
N°317 ABC Pochette : « Kunikane (n°293 à 334) »

Remarques : - Noms des personnages de droite à gauche
- Troisième personnage invisible → triptyque incomplet

Fig. 33 : Kunikane Toyohara, *Fukiage Oniwa Hana mi no ba (La fête des fleurs de cerisiers) ; La vielle servante Osono (personnage) jouée par Bando Hikosaburô III (acteur), Ichikawa Gonjyuro (acteur) joue Rujo Tarasono et Ichikawa Danjyurô IX (acteur) joue Kasuga no Tsubone*, 1831 (plutôt 1891 soit Meiji 24), 37 x 25 cm (37 x 75 cm), Inv.1959.37.317 (1.2.3).

Figure 34

Kunikane Toyohara

(actif entre ? et 1912)

Joruri Akegarasu. Kyomoto, Hamaguchi et Bando Yaku Onosuke (acteurs)

Non daté (1860)

Éditeur : Yamamotoya Heikichi[54]

Censeur : 1860[55]

Triptyque

Dimensions : 37 x 25 cm (37 x 75 cm) (Trois formats *Oban*)

N° de cliché : Non renseigné

Inv.1959.37.321 (1.2.3)

N°321 ABC Pochette : « Kunikane (n°293 à 334) »

Remarque : 1ère Exposition n°32, 33 et 34

---

54 (*ill. 12*).
55 (*ill. 7*).

Fig. 34 : Kunikane Toyohara, *Joruri Akegarasu. Kyomoto, Hamaguchi et Bando Yaku Onosuke (acteurs)*, Non daté (1860), 37 x 25 cm (37 x 75 cm), Inv.1959.37.321 (1.2.3).

Figure 35

Kunikane Toyohara
(actif entre ? et 1912)

Kanjincho (une pièce renommée de kabuki). Togashi Saemon (personnage) Ichikawa Takejûrô (acteur), Kamei Rokurô (personnage) Sawamura Kodenji (acteur), Musachibo Benkei (personnage) Ichikawa Danjyurô (acteur), Minamoto Yochitsune (personnage) Nakamura Fukûsuku (acteur), Suruga Jiiro (personnage) Ichikawa Gonjyurô (acteur), Kataokâ Atshirô (personnage) Ichikawa Danhemon (acteur) et Ise Saburô (personnage) Ichikawa (acteur)
Non daté (entre 1868 et 1912)
Éditeur : Pas de cachet
Censeur : Pas de cachet
Triptyque
Dimensions : 33,5 x 23,5 cm (33,5 x 70,5 cm) (Trois formats *Oban*)
N° de cliché : Non renseigné
Inv.1959.37.325 (1.2.3)
N°325 ABC Pochette : « Kunikane (n°293 à 334) »

Remarque : 2ème Exposition n°41

Fig. 35 : Kunikane Toyohara, *Kanjincho (une pièce renommée de kabuki). Togashi Saemon (personnage) Ichikawa Takejûrô (acteur), Kamei Rokurô (personnage) Sawamura Kodenji (acteur), Musachibo Benkei (personnage) Ichikawa Danjyurô (acteur), Minamoto Yochitsune (personnage) Nakamura Fukûsuku (acteur), Suruga Jiiro (personnage) Ichikawa Gonjyurô (acteur), Kataokâ Atshirô (personnage) Ichikawa Danhemon (acteur) et Ise Saburô (personnage) Ichikawa (acteur)*, Non daté (entre 1868 et 1912), 33,5 x 23,5 cm (33,5 x 70,5 cm), Inv.1959.37.325 (1.2.3).

Figure 36

Kunikane Toyohara
(actif entre ? et 1912)

Nouvelle scène de kabuki-za. Ichikawa Danjyurô, Nakamura Fukûsuke VII, Ichikawa Ennosuke et Ichikawa Sarunosuke (acteurs)
Non daté (entre 1868 et 1912)
Éditeur : Pas de cachet
Censeur : Pas de cachet
Triptyque
Dimensions : 36,5 x 25,5 cm ; 36,5 x 25 cm ; 37 x 25,5 cm (37 x 76 cm) (Trois formats *Oban*)
N° de cliché : Non renseigné
Inv.1959.37.318 (1.2.3)
N°318 ABC Pochette : « Kunikane (n°293 à 334) »

Remarque : Nom de l'acteur de droite

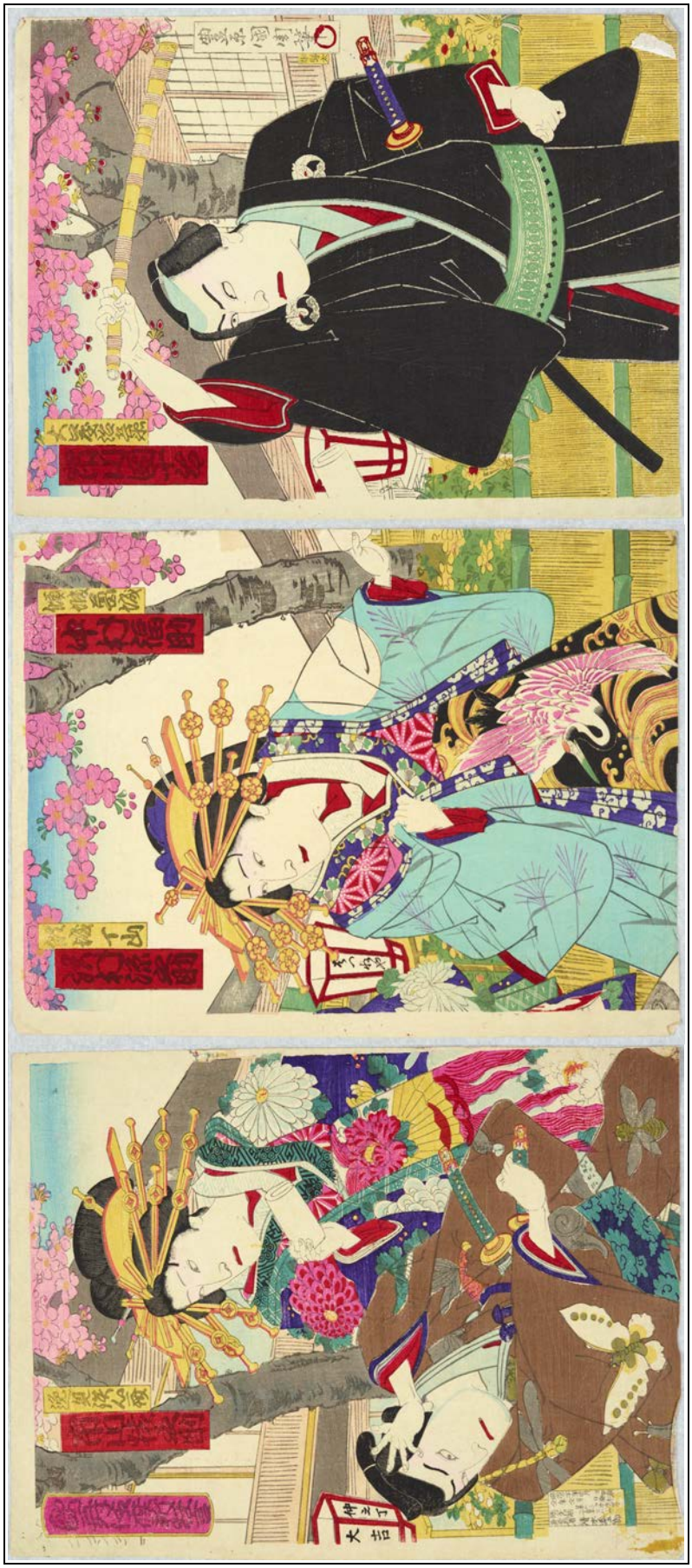


Fig. 36 : Kunikane Toyohara, *Nouvelle scène de kabuki-za. Ichikawa Danjyurô, Nakamura Fukûsuke VII, Ichikawa Ennosuke et Ichikawa Sarunosuke (acteurs)*, Non daté (entre 1868 et 1912), 36,5 x 25,5 cm ; 36,5 x 25 cm ; 37 x 25,5 cm (37 x 76 cm), Inv.1959.37.318 (1.2.3).

Figure 37

Kunikane Toyohara

(actif entre ? et 1912)

Ukai, La pêche aux cormorans. Rowai ou Iwai Kumesaburo (acteur)

Non daté (février 1864)

Éditeur : Non connu

Censeur : 1864[56]

Dimensions : 37 x 25 cm (Format *Oban*)

N° de cliché : A.2.97.279

Inv.1959.37.332

N°332 Pochette : « Kunikane (n°293 à 334) »

Remarques : - Exposition février 1961

- Titre descriptif car œuvre non titrée

---

56 (*ill. 36*).

Fig. 37 : Kunikane Toyohara, *Ukai, La pêche aux cormorans. Rowai ou Iwai Kumesaburo (acteur)*, Non daté (février 1864), 37 x 25 cm, Inv.1959.37.332.

Figure 38

Kunikane Toyohara
(actif entre ? et 1912)

Namiwa no Jirosaku (personnage) Nakamura Shikan (acteur), Aye[...] (personnage) Sawamura Tosu (acteur)
Non daté (1861 ?)
Éditeur : Non connu
Censeur : 1861[57] (?)
Diptyque
Dimensions : 35 x 24 cm (35 x 48 cm) (Deux formats *Oban*)
N° de cliché : Non renseigné
Inv.1959.37.298 (1.2)
N°298 AB Pochette : « Kunikane (n°293 à 334) »

Remarques : - Pas de signature
- Noms d'acteur de gauche à droite
- Personnage de droite illisible

---

57 (*ill. 31*).

Fig. 38 : Kunikane Toyohara, *Namiwa no Jirosaku (personnage) Nakamura Shikan (acteur), Aye[...] (personnage) Sawamura Tosu (acteur)*, Non daté (1861 ?), 35 x 24 cm (35 x 48 cm), Inv.1959.37.298 (1.2).

Figure 39

Kunikane Toyohara
(actif entre ? et 1912)

Zensei Meigi Soro (Beaucoup de belles femmes se réunissent), Belles courtisanes renommées. Ina Murasaki, Mine, Shirotae, Mori Murasaki, Koïene, Oi, Sawa et Wakamidori (personnages)
Époque Meiji (soit entre 1868 et 1912)
Éditeur : Non connu
Censeur : Pas de cachet
Triptyque
Dimensions : 35,5 x 24 cm (35,5 x 72 cm) (Trois formats *Oban*)
N° de cliché : A.2.97.275 (1.2.3)
Inv.1959.37.316 (1.2.3)
N°316 ABC Pochette : « Kunikane (n°293 à 334) »

Fig. 39 : Kunikane Toyohara, *Zensei Meigi Soro (Beaucoup de belles femmes se réunissent), Belles courtisanes renommées. Ina Murasaki, Mine, Shirotae, Mori Murasaki, Koïene, Oi, Sawa et Wakamidori (personnages)*, Époque Meiji (soit entre 1868 et 1912), 35,5 x 24 cm (35,5 x 72 cm), Inv.1959.37.316 (1.2.3).

Figure 40

Kunimasa Bando (Utagawa Kunisada III)
(actif entre 1795 et 1805[58])

Tsubone Iwafuji (personnage) Ichikawa Danjyurô IX (acteur), Churo Onoe (personnage) Nakamura Fukusuke (acteur) et Meshitsukai Ohatsu (personnage) Iwai Matsujiro (acteur)
Mars 1881 (plutôt entre 1795 et 1805)
Éditeur : Pas de cachet
Censeur : Pas de cachet
Triptyque
Dimensions : 37 x 25 cm (37 x 75 cm) (Trois formats *Oban*)
N° de cliché : Non renseigné
Inv.1959.37.259 (1.2.3)
N°259 ABC Pochette : « Kunimaru, Kunimasa, Kunimori (n°255 à 260) »

Remarques : - Noms d'acteur de droite à gauche
- *Akae* (estampe rouge)

---

58 DELAY Nelly, 1993, p. 310.

Fig. 40 : Kunimasa Bando, *Tsubone Iwafuji (personnage) Ichikawa Danjyurô IX (acteur), Churo Onoe (personnage) Nakamura Fukusuke (acteur) et Meshitsukai Ohatsu (personnage) Iwai Matsujiro (acteur)*, Mars 1881 (plutôt entre 1795 et 1805), 37 x 25 cm (37 x 75 cm), Inv.1959.37.259 (1.2.3).

CARTON 5

Figure 41

Yoshiiku Ikkeisai

(actif entre 1850 et 1870[59])

Fumu yukarino tamazusa, Une femme qui va passer une lettre à son amant

Non daté (mai 1861 ?)

Éditeur : Maruya Jimpachi Enjudô (1700-1850[60])[61]

Censeur : 1861[62]

Triptyque

Dimensions : 37 x 25 cm (37 x 75 cm) (Trois formats *Oban*)

N° de cliché : A.2.97.282 (1.2.3)

Non inventorié

N°344 ABC Pochette : « Présélection Expo Japon 2012. Sélection de Laurence + Yoko 361.367.344, 11-08-2011 »

Remarque : Exposition février 1961

---

59 BALCOU Françoise, 1998, p. 171.
60 DELAY Nelly, 1993, p. 314.
61 (*ill. 54*).
62 (*ill. 31*).

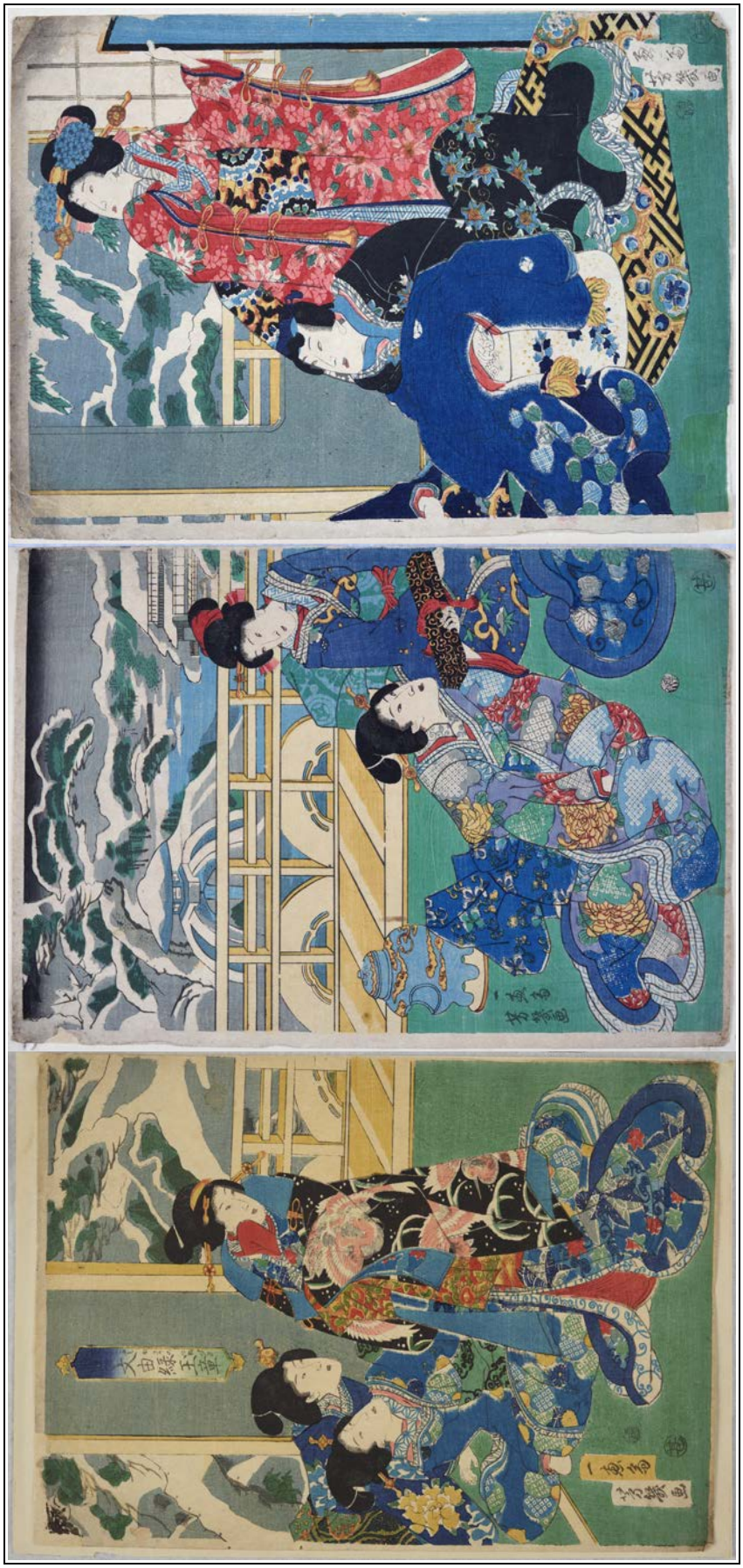


Fig. 41 : Yoshiiku Ikkeisai, *Fumu yukarino tamazusa, Une femme qui va passer une lettre à son amant*, Non daté (mai 1861 ?), 37 x 25 cm (37 x 75 cm), Non inventorié.

Figure 42

Yoshiiku Ikkeisai

(actif entre 1850 et 1870)

Série Imayo Nazorae Genji n°46, Sonka hon. Minamoto San-i Yorimasa (personnage)

1863

Éditeur : Non connu

Censeur : Non connu

Dimensions : 36 x 24 cm (Format *Oban*)

N° de cliché : Non renseigné

Non inventorié

N°343 (7) Pochette : « Yoshi-iku (n°338 à 345) »

Remarques : - Titre peu lisible

- 2ème Exposition n°33

Fig. 42 : Yoshiiku Ikkeisai, *Série Imayo Nazorae Genji n°46, Sonka hon. Minamoto San-i Yorimasa (personnage)*, 1863, 36 x 24 cm, Non inventorié.

Figure 43

Yoshiiku Ikkeisai

(actif entre 1850 et 1870)

Série Imayo Nazorae Genji n°18, Matsukaze (Vent du sapin). Iguchi Jirô (personnage)

Octobre 1863

Éditeur : Non connu

Censeur : Non connu

Dimensions : 36 x 24 cm (Format *Oban*)

N° de cliché : Non renseigné

Non inventorié

N°343 (4) Pochette : « Yoshi-iku (n°338 à 345) »

Remarque : 2ème Exposition n°31

Fig. 43 : Yoshiiku Ikkeisai, *Série Imayo Nazorae Genji n°18, Matsukaze (vent du sapin). Iguchi Jirô (personnage)*, Octobre 1863, 36 x 24 cm, Non inventorié.

Figure 44

Yoshiiku Ikkeisai

(actif entre 1850 et 1870)

Nouvelle Yoshiwara (nom de quartier des oiran), Heisendo no zu (Image de Heisendo : maison des oiran). Oshû, Gyoku, Kumo-i, Kara Iwa[...], Waka Midori, Kame no O, Tsuru no O, Koko no E, Toyo Oka et Gô san (personnages) Yoshizawa Ayame (acteur)

Avril 1869

Éditeur : Tsuta-ya Kichizô[63]

Censeur : 1869[64]

Triptyque

Dimensions : 37 x 25 cm (37 x 75 cm) (Trois formats *Oban*)

N° de cliché : A.2.97.281 (1.2.3)

Non inventorié

N°340 ABC Pochette : « Yoshi-iku (n°338 à 345) »

Remarque : Perspective occidentale

---

63 (*ill. 44*).
64 (*ill. 55*).

Fig. 44 : Yoshiiku Ikkeisai, *Nouvelle Yoshiwara (nom de quartier des oiran), Heisendo no zu (Image de Heisendo : maison des oiran). Oshû, Gyoku, Kumo-i, Kara Iwa[...], Waka Midori, Kame no O, Tsuru no O, Koko no E, Toyo Oka et Gô san (personnages) Yoshizawa Ayame (acteur)*, Avril 1869, 37 x 25 cm (37 x 75 cm), Non inventorié.

Figure 45

Yoshitsuru

(actif entre 1840 et 1850[65])

Ume no haru wakagino taimen (Rencontre au printemps). Okura no Tora (personnage) Sawamura Sôjûrô V (acteur), Ogino Isaburo, Bando et Iwai Hanshiro X (acteurs)

Non daté (années 1840)

Éditeur : Iseya Rihei Kinjudô (années 1800-années 1840)[66]

Censeur : 1871[67] (?)

Diptyque

Dimensions : 36 x 25,5 cm ; 36 x 24,5 cm (36 x 50 cm) (Deux formats *Oban*)

N° de cliché : Non renseigné

Non inventorié

N°352 AB Pochette : « Yoshiharu (n°346 à 348), Yoshitsuya (n°349 à 351), Yoshitsuru (n°352) »

---

65 ROBERTS Laurance P., 1976, p. 204.
66 (*ill. 37*).
67 (*ill. 57*).

Fig. 45 : Yoshitsuru, *Ume no haru wakagino taimen (Rencontre au printemps). Okura no Tora (personnage) Sawamura Sôjûrô V (acteur), Ogino Isaburo, Bando et Iwai Hanshiro X (acteurs)*, Non daté (années 1840), 36 x 25,5 cm ; 36 x 24,5 cm (36 x 50 cm), Non inventorié.

Figure 46

Yoshitsuya Ichieisai

(actif entre 1822 et 1866[68])

Minamoto Yoritomoko Gokijyo Kyoatsu (Shogun Yoritomo qui retourne à son château, ses sujets sont heureux mais pleins de respect)

Avril 1863

Éditeur : Jôshûya Jûzo[69]

Censeur : 1863[70]

Triptyque

Dimensions : 37,5 x 25 cm (37,5 x 75 cm) (Trois formats *Oban*)

N° de cliché : A.2.95.205 (1.2.3)

Non inventorié

N°351 ABC Pochette : « Yoshiharu (n°346 à 348), Yoshitsuya (n°349 à 351), Yoshitsuru (n°352) »

Remarque : Exposition février 1961

---

68 ROBERTS Laurance P., 1976, p. 204.
69 (*ill. 61*).
70 (*ill. 62*).

Fig. 46 : Yoshitsuya Ichieisai, *Minamoto Yoritomoko Gokijyo Kyoatsu (Shogun Yoritomo qui retourne à son château, ses sujets sont heureux mais pleins de respect)*, Avril 1863,
37,5 x 25 cm (37,5 x 75 cm), Non inventorié.

Figure 47

Yoshitsuya Ichiesai

(actif entre 1822 et 1866)

Kassen (Combat)

Non daté (avril 1856)

Éditeur : Illisible

Censeur : 1856[71]

Partie centrale d'un triptyque (?)

Dimensions : 36 x 23,5 cm (Format *Oban*)

N° de cliché : Non renseigné

Non inventorié

N°350 Pochette : « Yoshiharu (n°346 à 348), Yoshitsuya (n°349 à 351), Yoshitsuru (n°352) »

---

71 (*ill. 18*).

Fig. 47 : Yoshitsuya Ichiesai, *Kassen (Combat)*, Non daté (avril 1856), 36 x 23,5 cm, Non inventorié.

Figure 48

Yoshitsuya Ichiesai

(actif entre 1822 et 1866)

Fujino Susono Kassen (Combats au pied du Mont Fuji)

Non daté (1849)

Éditeur : Yamamotoya Heikichi[72]

Censeur : 1849[73]

Dimensions : 36 x 24 cm (Format *Oban*)

N° de cliché : Non renseigné

Non inventorié

N°349 Pochette : « Yoshiharu (n°346 à 348), Yoshitsuya (n°349 à 351), Yoshitsuru (n°352) »

Remarque : Exposition février 1961

---

72 (*ill. 12*).
73 (*ill. 64*).

Fig. 48 : Yoshitsuya Ichiesai, *Fujino Susono Kassen (Combats au pied du Mont Fuji)*, Non daté (1849), 36 x 24 cm, Non inventorié.

Figure 49

Yoshitora

(actif au milieu du XIXe siècle)

Nouvelle Yoshiwara, Maison Inamoto. Ichuzu, Koina, Ariwa, Kachyo, Yogura, Urushino et Suke (personnages)

Non daté (1867 ?)

Éditeur : Pas de cachet (?)

Censeur : 1867[74] (?)

Triptyque

Dimensions : 35,5 x 25 cm (35,5 x 75 cm) (Trois formats *Oban*)

N° de cliché : Non renseigné

Non inventorié

N°371 ABC Pochette : « Yoshitora (n°369 à 379) »

---

74 (*ill. 65*).

Fig. 49 : Yoshitora, *Nouvelle Yoshiwara, Maison Inamoto. Ichuzu, Koina, Ariwa, Kachyo, Yogura, Urushino et Suke (personnages)*, Non daté (1867 ?), 35,5 x 25 cm (35,5 x 75 cm) (Trois formats *Oban*), Non inventorié.

Figure 50

Yoshikazu Ichizusai

(actif entre 1850 et 1870[75])

Mitata Yoshinaga (personnage)

Non daté (1850)

Éditeur : Aritaya Seiemon Yûeidô (1840-1850[76])[77]

Censeur : Non connu

Dimensions : 36 x 24,5 cm (Format *Oban*)

N° de cliché : A.2.97.289

Non inventorié

N°382 Pochette : « Yoshitsune (n°380), Eisen (n°381), Yoshikazu (n°382-383), Yoshiharu (n°384), Shigeharu (n°385) »

---

75 BALCOU Françoise, 1998, p. 184.
76 DELAY Nelly, 1993, p. 314.
77 (*ill. 66*).

Fig. 50 : Yoshikazu Ichizusai, *Mitata Yoshinaga (personnage),* Non daté (1850), 36 x 24,5 cm, Non inventorié.

CARTON 6

Figure 51

Chikanobu (Kanenobu)

(actif entre 1838 et 1912[78])

Mitate – 12 – shi, mi (6ème signe du zodiaque : le serpent)

26ème année de Meiji (soit 1893)

Éditeur : Pas de cachet

Censeur : Pas de cachet

Dimensions : 37 x 25 cm (Format *Oban*)

N° de cliché : Non renseigné

Non inventorié

N°408 Pochette : « Chikanobu (n°407 à 428) »

---

78 CAWTHORNE Nigel, 1998, p. 70.

Fig. 51 : Chikanobu, *Mitate – 12 – shi, mi (6ème signe du zodiaque : le serpent)*,
26ème année de Meiji (soit 1893), 37 x 25 cm, Non inventorié.

Figure 52

Chikanobu (Kanenobu)

(actif entre 1838 et 1912)

Mitate – 12 – shi, ne (1er signe du zodiaque : le rat). Daigoku Ten (Temple Daigoku)

26ème année de Meiji (soit 1893)

Éditeur : Pas de cachet

Censeur : Pas de cachet

Dimensions : 37 x 25 cm (Format *Oban*)

N° de cliché : Non renseigné

Non inventorié

N°409 Pochette : « Chikanobu (n°407 à 428) »

Fig. 52 : Chikanobu, *Mitate – 12 – shi, ne (1er signe du zodiaque : le rat). Daigoku Ten (Temple Daigoku)*, 26ème année de Meiji (soit 1893), 37 x 25 cm, Non inventorié.

Figure 53

Chikanobu (Kanenobu)

(actif entre 1838 et 1912)

Mitate – 12 – shi, ou (4ème signe du zodiaque : le lièvre/ le lapin)

26ème année de Meiji (soit 1893)

Éditeur : Pas de cachet

Censeur : Pas de cachet

Dimensions : 37 x 25 cm (Format *Oban*)

N° de cliché : Non renseigné

Non inventorié

N°410 Pochette : « Chikanobu (n°407 à 428) »

Fig. 53 : Chikanobu, *Mitate – 12 – shi, ou (4ème signe du zodiaque : le lièvre/ le lapin)*,
26ème année de Meiji (soit 1893), 37 x 25 cm, Non inventorié.

Figure 54

Chikanobu (Kanenobu)

(actif entre 1838 et 1912)

Mitate – 12 – shi, inu (11ème signe du zodiaque : le chien)

26ème année de Meiji (soit 1893)

Éditeur : Pas de cachet

Censeur : Pas de cachet

Dimensions : 37 x 25 cm (Format *Oban*)

N° de cliché : Non renseigné

Non inventorié

N°411 Pochette : « Chikanobu (n°407 à 428) »

Fig. 54 : Chikanobu, *Mitate – 12 – shi, inu (11ème signe du zodiaque : le chien)*,
26ème année de Meiji (soit 1893), 37 x 25 cm, Non inventorié.

Figure 55

Chikanobu (Kanenobu)

(actif entre 1838 et 1912)

Mitate – 12 – shi, tatsu (5ème signe du zodiaque : le dragon)

26ème année de Meiji (soit 1893)

Éditeur : Pas de cachet

Censeur : Pas de cachet

Dimensions : 37 x 25 cm (Format *Oban*)

N° de cliché : Non renseigné

Non inventorié

N°412 Pochette : « Chikanobu (n°407 à 428) »

Fig. 55 : Chikanobu, *Mitate – 12 – shi, tatsu (5ème signe du zodiaque : le dragon)*,
26ème année de Meiji (soit 1893), 37 x 25 cm, Non inventorié.

Figure 56

Chikanobu (Kanenobu)

(actif entre 1838 et 1912)

Mitate – 12 – shi, ushi (2ème signe du zodiaque : le taureau/ la vache)

26ème année de Meiji (soit 1893)

Éditeur : Pas de cachet

Censeur : Pas de cachet

Dimensions : 37 x 25 cm (Format *Oban*)

N° de cliché : Non renseigné

Non inventorié

N°413 Pochette : « Chikanobu (n°407 à 428) »

Fig. 56 : Chikanobu, *Mitate – 12 – shi, ushi (2ème signe du zodiaque : le taureau/ la vache)*, 26ème année de Meiji (soit 1893), 37 x 25 cm, Non inventorié.

Figure 57

Chikanobu (Kanenobu)
(actif entre 1838 et 1912)

Série Gento shyashin kurabe (Diapositive par projection), Arashiyama (Endroit renommé à Kyôto)
1890
Éditeur : Pas de cachet
Censeur : Pas de cachet
Dimensions : 37 x 25 cm (Format *Oban*)
N° de cliché : Non renseigné
Non inventorié
N°414 Pochette : « Chikanobu (n°407 à 428) »

Fig. 57 : Chikanobu, *Série Gento shyashin kurabe (Diapositive par projection), Arashiyama (Endroit renommé à Kyôto)*, 1890, 37 x 25 cm, Non inventorié.

Figure 58

Chikanobu (Kanenobu)

(actif entre 1838 et 1912)

Série Gento shyashin kurabe (Diapositive par projection), Ka kai (La réunion des poèmes)

1891

Éditeur : Pas de cachet

Censeur : Pas de cachet

Dimensions : 37 x 24,5 cm (Format *Oban*)

N° de cliché : Non renseigné

Non inventorié

N°415 Pochette : « Chikanobu (n°407 à 428) »

Remarque : Exposition février 1961

Fig. 58 : Chikanobu, *Série Gento shyashin kurabe (Diapositive par projection), Ka kai (La réunion des poèmes)*, 1891, 37 x 24,5 cm, Non inventorié.

Figure 59

Chikanobu (Kanenobu)

(actif entre 1838 et 1912)

Premier été. Chyoka no Sono (Début d'été)

Non daté (entre 1838 et 1912)

Éditeur : Pas de cachet

Censeur : Pas de cachet

Dimensions : 37 x 25 cm (Format *Oban*)

N° de cliché : Non renseigné

Non inventorié

N°423 Pochette : « Chikanobu (n°407 à 428) »

Fig. 59 : Chikanobu, *Premier été. Chyoka no Sono (Début d'été)*, Non daté (entre 1838 et 1912), 37 x 25 cm, Non inventorié.

CARTON 7

Figure 60

Yoshitoshi

(actif entre 1839 et 1892[79])

La vieille femme amaigrie. Adachi Gahara (personnage) Onoe Kikugoro (acteur)

Janvier 1890

Éditeur : Pas de cachet

Censeur : Pas de cachet

Triptyque

Dimensions : 35,5 x 23,5 cm (35,5 x 70,5 cm) (Trois formats *Oban*)

N° de cliché : Non renseigné

Non inventorié

N°453 ABC Pochette : « Estampes curieuses (n°440 à 456) »

Remarques : - Bon état

- Chef d'œuvre connu

---

79 CAWTHORNE Nigel, 1998, p. 70.

Fig. 60 : Yoshitoshi, *La vieille femme amaigrie. Adachi Gahara (personnage) Onoe Kikugoro (acteur)*, Janvier 1890, 35,5 x 23,5 cm (35,5 x 70,5 cm), Non inventorié.

Figure 61

Kuniyoshi Ichiyûsai

(actif entre 1798 et 1861)

Le spectre de la femme (personnage) Onoe Kikugoro (acteur) et Ukiyo Matei (personnage) Bando Mitsugoro (acteur)

Non daté (entre 1798 et 1842)

Éditeur : Non connu

Censeur : Kiwame (1790-1842)[80]

Diptyque

Dimensions : 36 x 24,5 cm (36 x 49 cm) (Deux formats *Oban*)

N° de cliché : A.2.97.298 (1.2)

Non inventorié

N°459 AB Pochette : « Représentations de spectres (n°457 à 461) »

---

80 (*ill. 7*).

Fig. 61 : Kuniyoshi Ichiyûsai, *Le spectre de la femme (personnage) Onoe Kikugoro (acteur) et Ukiyo Matei (personnage) Bando Mitsugoro (acteur)*, Non daté (entre 1798 et 1842), 36 x 24,5 cm (36 x 49 cm), Non inventorié.

Figure 62

Toyokuni III

(actif entre 1786 et 1864)

Représentation du spectre Urei. Yakko Yodohei (personnage), Iwai Hanshiro X (acteurs)

Non daté (1852)

Éditeur : Non connu

Censeur : 1852[81]

Dimensions : 34,5 x 24,5 cm (Format *Oban*)

N° de cliché : Non renseigné

Non inventorié

N°460 Pochette : « Représentations de spectres (n°457 à 461) »

---

81 (*ill. 75*).

Fig. 62 : Toyokuni III, *Représentation du spectre Urei. Yakko Yodohei (personnage), Iwai Hanshiro X (acteurs)*, Non daté (1852), 34,5 x 24,5 cm, Non inventorié.

Figure 63

Umekuni d'Osaka
(actif au XIXe siècle)

Kasane Bukon (Le fantôme Kasane), Le spectre de la femme. Yoemon (personnage) Sawamura Gennosuke V (acteur) et Représentation du spectre Yurei (personnage) Bando Minosuke (acteur)
Entre 1816 et 1826
Éditeur : Illisible
Censeur : Pas de cachet
Partie gauche d'un diptyque (?)
Dimensions : 36 x 25 cm (Format *Oban*)
N° de cliché : Non renseigné
Non inventorié
N°461 Pochette : « Représentations de spectres (n°457 à 461) »

Remarques : - Auteur faisant partie de la *Kamigata-e* : École d'Osaka
- Noms d'acteurs de droite à gauche

Fig. 63 : Umekuni d'Osaka, *Kasane Bukon (Le fantôme Kasane), Le spectre de la femme. Yoemon (personnage) Sawamura Gennosuke V (acteur) et Représentation du spectre Yurei (personnage) Bando Minosuke (acteur)*, Entre 1816 et 1826, 36 x 25 cm, Non inventorié.

Figure 64

Yoshimori Ikkosai

(actif entre 1830 et 1884[82])

Akujiki Nodoku Kâsen (La guerre entre les aliments et la santé)

Non daté (1859)

Éditeur : Sumiyoshiya Masagorô (1804-1848[83])[84] (?)

Censeur : 1859[85]

Triptyque

Dimensions : 36 x 24,5 cm (36 x 73,5 cm) (Trois formats *Oban*)

N° de cliché : Non renseigné

Non inventorié

N°512 ABC Pochette : « Estampes médicales (n°508 à 519) »

---

82 ROBERTS Laurance P., 1976, p. 202.
83 BINYON Laurence et O'BRIEN SEXTON J.J., 1960, p. XLVII.
84 (*ill. 78*).
85 (*ill. 79*).

Fig. 64 : Yoshimori Ikkosai, *Akujiki Nodoku Kâsen (La guerre entre les aliments et la santé)*, Non daté (1859), 36 x 24,5 cm (36 x 73,5 cm), Non inventorié.

CARTON 8

Figure 65

Kanenobu Yoshu
(actif au XIXe siècle)

Shinpan gekiyo sugoroku (Nouveau recueil de pensées pour le théâtre). Nakamura, Ichikawa Danjyurô IX et Ichikawa Danroku ainsi que Murasaki, Onoe, Tomizawa Hansaburô et Otani Hiroji (acteurs)
6ème année de Meiji (soit 1873)
Éditeur : Pas de cachet
Censeur : Pas de cachet
Pentaptyque
Dimensions : 36,5 x 24,5 cm (36,5 x 122,5 cm) (Cinq formats *Oban*)
N° de cliché : Non renseigné
Non inventorié
N°524 ABCDE Pochette : « Dessins des tatoués au Japon (n°520 à 537) »

Fig. 65 : Kanenobu Yoshu, *Shinpan gekiyo sugoroku (Nouveau recueil de pensées pour le théâtre). Nakamura, Ichikawa Danjyurô IX et Ichikawa Danroku ainsi que Murasaki, Onoe, Tomizawa Hansaburô et Otani Hiroji (acteurs)*, 6ème année de Meiji (soit 1873), 36,5 x 24,5 cm (36,5 x 122,5 cm), Non inventorié.

Figure 66

Yoshitoshi Ikkaisai
(actif entre 1839 et 1892)

Goketsu suiko den. Kiumonryu shishin (Histoire chinoise de héros. Le conte de Kiumonryu Shishin)
1868
Éditeur : Non connu
Censeur : 1868[86]
Dimensions : 37 x 25 cm (Format *Oban*)
N° de cliché : Non renseigné
Non inventorié
N°528 Pochette : « Dessins des tatoués au Japon (n°520 à 537) »

Remarque : 2ème Exposition n°9

---

86 (*ill. 83*).

Fig. 66 : Yoshitoshi Ikkaisai, *Goketsu suiko den. Kiumonryu shishin (Histoire chinoise de héros. Le conte de Kiumonryu Shishin),* 1868, 37 x 25 cm, Non inventorié.

Figure 67

Ginko Kishida

(actif entre 1833 et 1905[87])

La guerre nippo-chinoise. Nihon Gun Taiko Ho Senriosu (Le Japon a maitrisé le canon à Gun Taiko)

Juin de la 32ème année de Meiji (soit juin 1899)

Éditeur : Non connu

Censeur : Non connu

Triptyque

Dimensions : 36 x 24 cm (36 x 72 cm) (Trois formats *Oban*)

N° de cliché : Non renseigné

Non inventorié

N°540 ABC Pochette : « Estampes diverses (n°540 à 568) »

Remarques : - Propagande d'après-guerre

- 2ème Exposition n°57, 58 et 59

---

87 FREDERIC Louis, 1996, p. 613.

Fig. 67 : Ginko Kishida, *La guerre nippo-chinoise. Nihon Gun Taiko Ho Senriosu (Le Japon a maitrisé le canon à Gun Taiko)*, Juin de la 32ème année de Meiji (soit juin 1899), 36 x 24 cm (36 x 72 cm), Non inventorié.

Figure 68

Shuntei (plutôt Katsukawa Shun'ei)

(actif entre 1762 et 1819[88])

La guerre de Kawanakajima

Non daté (entre 1790 et 1819)

Éditeur : Non connu

Censeur : Kiwame (1790-1842)[89]

Dimensions : 37,5 x 26 cm (Format *Oban*)

N° de cliché : Non renseigné

Non inventorié

N°544 Pochette : « Estampes diverses (n°540 à 568) »

Remarque : Titre descriptif car œuvre non titrée

---

88 FAHR-BECKER Gabrielle, 2012, p. 198.
89 (*ill. 7*).

Fig. 68 : Shuntei (plutôt Katsukawa Shun'ei), *La guerre de Kawanakajima*,
Non daté (entre 1790 et 1819), 37,5 x 26 cm, Non inventorié.

Figure 69

Auteur inconnu

(dates inconnues)

Kanda Daimyo Jin Hon sai en (La fête de Kanda à Tôkyô)

Non daté (seconde moitié du XIXe siècle ?)

Éditeur : Pas de cachet

Censeur : Pas de cachet

Dimensions : 36 x 23,5 cm (Format *Oban*)

N° de cliché : Non renseigné

Non inventorié

N°563 Pochette : « Estampes diverses (n°540 à 568) »

Fig. 69 : Auteur inconnu, *Kanda Daimyo Jin Hon sai en (La fête de Kanda à Tôkyô)*,
Non daté (seconde moitié du XIXe siècle ?), 36 x 23,5 cm, Non inventorié.

Figure 70

Auteur inconnu

(dates inconnues)

Minamoto Yoshiie (Nom de héros)

Non daté

Éditeur : Pas de cachet

Censeur : Pas de cachet

Diptyque

Dimensions : 37 x 24 cm ; 37 x 25 cm (37 x 49 cm) (Deux formats *Oban*)

N° de cliché : Non renseigné

Non inventorié

N°564 AB Pochette : « Estampes diverses (n°540 à 568) »

Remarque : Extrait de l'histoire japonaise

Fig. 70 : Auteur inconnu, *Minamoto Yoshiie (Nom de héros)*, Non daté,
37 x 24 cm ; 37 x 25 cm (37 x 49 cm), Non inventorié.

Figure 71

Kuniyoshi Ichiyûsai

(actif entre 1798 et 1861)

Histoire bouddhiste d'une ogresse

Non daté (entre 1798 et 1861)

Éditeur : Jôshûya Jûzo[90]

Censeur : Pas de cachet

Partie gauche d'un diptyque (?)

Dimensions : 36 x 25 cm (Format *Oban*)

N° de cliché : Non renseigné

Non inventorié

N°575 Pochette : « Hors catalogue (n°569 à 589) »

Remarque : Titre descriptif car œuvre non titrée

---

90 (*ill. 61*).

Fig. 71 : Kuniyoshi Ichiyûsai, *Histoire bouddhiste d'une ogresse*,
Non daté (entre 1798 et 1861), 36 x 25 cm, Non inventorié.

ANNEXES

II) Glossaire.....158

III) Biographie des artistes.....168

IV) Illustrations.....176

II) Glossaire

Pour plus de détails voir notamment : DELAY Nelly, *L'estampe japonaise*, Paris, Hazan, 1993 ou HAJEK Lubor, *Les estampes japonaises*, Paris, Pierre Belfond, 1976.

A

Aizuri-e : gravure bleue.

Ajisai : hortensia.

Aka-e : estampe rouge.

Aki : automne.

Aru : printemps.

Asagao : volubilis.

Atozuri : reproduction d'une estampe originale via une autre planche ou à une autre époque.

Ayame : iris.

B

Bakuchi : jeux de dés.

Bakufu : siège du gouvernement militaire des *shôgun*.

Beni : poudre rouge faite de safran bâtard ou de fleur de carthame pour le maquillage du visage, des lèvres ou des ongles.

Beni-e : estampe rouge à base de safran ou de fleur de carthame.

Bijin-e : estampes de belles femmes. Portraits de femmes courtisanes ou bourgeoises.

Bira : publicité.

Bokashi : dégradé de couleurs ou répartition des ombres lors de l'impression d'une gravure.

Bonsaï : plante japonaise symbole d'un aboutissement de l'expérience artistique et spirituelle au travers de la nature.

Botan : pivoine.

Bukon : fantôme.

Bunraku : théâtre de marionnettes. Il fût créé à la fin du XVIe siècle en combinant poupées et acclamations accompagnées de musique.

Bushi : homme d'arme qui applique le *bushido*.

Bushido : ou « voie du guerrier ». Éthique du *samurai*. Permet d'instaurer un code d'honneur afin de régler les relations entre les membres d'un même clan.

Byôbu : paravent tripartite en papier.

C

Cha no yu : cérémonie du thé. Accomplissement d'actes zen réalisés par le maître du thé.

Chashitsu : chambre destinée à boire le thé.

Chochin : lanterne pliante utilisée en masse à l'époque d'Edo dans les cités.

Chônin : culture bourgeoise citadine formée d'artisans, de commerçants et de marchands.

Chyochin : lanterne de bambou de couleur rouge.

D

Daimyô : seigneur féodal.

Daishô : ensemble des deux sabres du *samurai* : le *katana* et le *wakasashi*.

Donguri : gland.

E

E : image, peinture, ou encore estampe.

Eboshi : couvre-chef vertical. Attribut des dignitaires du second rang puis de l'aristocratie.

Egoyomi : l'un des premiers calendriers sous forme d'estampe avec les *surimono*.

E-hon : estampe qui illustre un livre ou un poème.

Engawa : véranda de bois faisant le tour de la maison dans l'architecture traditionnelle japonaise. Elle permet une communication entre l'intérieur et l'extérieur.

Enkiri : scène de rupture entre deux amants.

F

Fukei-e : estampe de paysage.

Fukibokashi : technique d'impression consistant à passer un chiffon humide sur une partie de la planche de bois afin de permettre à la couleur de former un dégradé par bandes.

Fukurô : hibou.

Furisode : *kosode* à manches longues. Ce vêtement est réservé aux femmes non encore mariées.

Fusuma : cloison ou porte coulissante composée d'un châssis en bois sur lequel est tendu du papier ou du tissu. Elle a pour fonction de séparer les pièces et permet de les moduler selon les usages. Elle est parfois décorée de peintures.

Fuyu : hiver.

G

Geisha : littéralement « Personne qui pratique les arts ». Femme de compagnie. Il s'agit d'une jeune fille qui a suivi une formation de chanteuse et de danseuse afin de divertir ses hôtes. Elle se rend généralement dans des dîners ou des maisons particulières afin d'animer les rencontres d'hommes. Son enseignement est très long et très coûteux. Elle n'est pas une prostituée. Il existait aussi jusqu'à XVIe siècle des *geisha* de sexe masculin.

Genji : prince légendaire et personnage de la littérature japonaise du *Genji Monogatari* (*Dit du Genji*) écrit au début du XIe siècle. Il est considéré comme le premier roman japonais. Il a été rédigé par Murasaki Shikibu, la fille de Fujiwara no Michinaga, également dame de compagnie de l'impératrice Fujiwara no Shôshi. Le roman se compose de cinquante-quatre chapitres et s'attache à raconter les aventures amoureuses du prince Hikaru Genji, un héros « galant » de la littérature japonaise. La seconde héroïne du roman est donc naturellement son amante : dame Murasaki. Les quarante et un premiers chapitres racontent les relations amoureuses du Genji (carrière, exil, entrée à la cour, amour avec Murasaki, mort de cette dernière) et les treize derniers (les « chapitres d'Uji ») sont consacrés à présenter les personnages héritiers du Genji après sa mort.

Genjimon : *mon* destiné à indiquer le numéro du chapitre du *Genji* illustré.

Genno : art.

Geta : chausse de bois typiquement japonaise.

H

Hakama : *kimono* auquel on ajoute un pantalon.

Hana : fleur.

Hanafuda : jeu de cartes dont le but était de rassembler une plante fleurie avec le mois qui lui correspondait.

Hana-mi (hanami) : moment de contemplation des feuilles de cerisier (a lieu au printemps).

Hanamichi : fête des cerisiers en fleurs.

Harakiri : aussi appelé « *seppuku* » soit « tuer soi-même ». Suicide par éventrement exécuté selon un rituel bien précis (mise à genoux, mise à nu du torse, etc.). Permettait de mourir en héros.

Hashika-e : estampe médicale et de spectres.

Hechima : *luffa*.

Hibachi : chauffage portatif.

Hikifuda : publicité pour les maisons de courtisanes.

I

Inu : chien.

Irezuri : tatouage.

J

Jidaimono : drame historique avec nobles et *samurai* d'époque antérieure à celle d'Edo.

Jigatsu : huitième jour du mois.

Jyo : grand.

K

Kabuki : théâtre traditionnel japonais. Ce genre théâtral est basé sur le chant et la danse. Il se développe au XVIIe siècle. Sa spécificité est que tous les rôles sont joués par des hommes. L'important dans les représentations est la bonne interprétation du caractère du rôle joué. Chaque acteur avait son maquillage spécifique, qu'il gardait toute sa carrière.

Kabuki odori : spectacle de danse *kabuki*.

Kabuku : danse à l'origine du théâtre *kabuki*.

Kado matsu : fête du Nouvel An qui consiste à poser sur la porte de la maison une branche de pin.

Kago : palanquin composé d'osier et de bambou, supporté par une poutre et utilisé comme moyen de transport.

Kaidanmono : estampe représentant des histoires de fantômes.

Kaijyo : maritime.

Kaiyûshiki teien : jardin seigneurial. Composé d'un ou de plusieurs étangs et rythmé par la présence de pavillons. Ce type de jardin était destiné à la promenade. On y trouvait également la reproduction en miniature de sites célèbres. Le jardin se devait de représenter la nature dans son ensemble.

Kakemono : rouleau de soie peint.

Kaki : fruit du plamqueminier ou arbre à *kaki*.

Kame : tortue.

Kami : esprit divin.

Kamigata : coiffure.

Kamuro : jeune assistante de courtisane destinée elle aussi à devenir une *oiran*.

Kane : cloche.

Kanji : idéogramme japonais d'origine chinoise.

Kara-yô : style zen ou style chinois en architecture.

Karazuri : gaufrage blanc sur blanc. La technique consiste à presser un bois blanc gravé sur du papier pour obtenir un relief.

Kari-ginu : ample costume aux plis raides, à col rond et manches longues aux poignets serrés par des cordons.

Karma : cycle de renaissances.

Kashiwa : chêne.

Katana : sabre long.

Kimono : littéralement « Ce que l'on porte sur soi ». Vêtement traditionnel japonais. Il s'agit d'une longue tunique coupée dans un seul morceau de tissu, croisée devant et maintenue fermée par un *obi*. Elle peut être portée aussi bien par les hommes que par les femmes.

Kiseru : pipe. Composée d'un petit godet dans lequel on introduit une petite boule de tabac. Elle peut être longue et en bambou ou petite et en métal pour les sorties. Est utilisée aussi bien en intérieur qu'en extérieur et autant par les hommes que par les femmes.

Kizewa : représentation de la vie quotidienne à l'époque d'Edo.

Kodomo-e : estampes éducatives, littéralement « estampe pour enfants ».

Ko-katana : littéralement le « petit-*katana* ». Sert à exécuter l'*harakiri* (ou *seppuku*).

Kômori : chauve-souris.

Kosode : *kimono* à poignets étroits pouvant se terminer par des manches courtes ou longues.

Kote : protection pour les bras en cottes de maille doublées de soie dans une armure.

Koto : instrument traditionnel japonais. Il se rapproche de la cithare et se compose de treize cordes. Il a été introduit au Japon vers le VIIIe siècle, de la Chine et de la Corée.

Kotsubo : cachet de censure. Marque sur l'estampe du système de censure mis en place par le gouvernement militaire en 1790.

Koyomi-e : estampe sur les saisons.

Kozo : fibres de bois.

Ku : neuf.

Kyogen-hon : livre illustré.

Kyudo : voie de l'arc, exercice spirituel.

M

Machi : village.

Maiko : jeune suivante de l'*oiran* et apprentie *geisha*.

Makimono : peinture roulée dans le sens de la largeur.

Matsuri : fête.

Mayuzumi : mélange naturel à base de noir de fumée et d'huile de sésame pour dessiner les sourcils en noir.

Meisho-e : estampe de lieux renommées ou urbains.

Mi : moment d'interruption dans le spectacle théâtral durant lequel l'acteur s'interrompt au milieu de la scène, fixe le public et accentue les expressions de son visage / serpent.

Misogi : ablutions.

Mizuchaya : stands de thé.

Mochi : gâteau de pâte de riz cuit et passée au pilon.

Mogamidô : armure faite de plaques de fer lacées.

Momiji : érable.

Momi-ji-gari : moment de contemplation des feuilles d'érable.

Mon : blason, emblème, caractéristique d'acteur. Il permet d'identifier à la fois une personne, une famille ou une maison. Il en existe deux types : le *jô-mon* (armoiries principales) et le *kaye-mon* (armoiries secondaires). Généralement porté sur le vêtement, il peut aussi prendre place sur des éléments de décor.

Mono-imi : respect de certains interdits.

Mujô : impermanence des choses.

Musha-e : estampe de *samurai* ou de héros.

N

Natsu : été.

Ne : rat.

Ni : deux ou second.

Nishiki-e : littéralement « images de brocart ». Ce type de gravure sur bois polychrome succède à l'estampe *benizuri-e* à la seconde année de l'ère Meiwa (1765). Ces estampes étaient collectionnées par toutes les classes sociales.

Nishiki-e shinbun : estampe-journal.

Nô : théâtre japonais ancien à visée religieuse. Créé au XIVe siècle il était destiné à l'aristocratie militaire. Se danse et se chante avec de somptueux masques et costumes.

Nureba : scène de *kabuki* d'amour.

Nyubai : saison des pluies (fin du mois de juin-première quinzaine du mois de juillet).

O

Oban : format de grandes dimensions (approximativement 37 à 38 x 25,5 cm).

Obi : bandeau/ceinture large porté(e) à la taille et servant à fermer le *kimono*. Les hommes nouaient leur *obi* sur le côté tandis que les femmes, qui en avaient un de plus grande taille que les hommes (20 cm x 4 m au lieu de 10 cm de large), le nouaient sur le dos de manière artistique. Les courtisanes le portaient, quant à elle, le nœud devant.

Ofuda : plaque à inscriptions. Amulette que l'on dispose à l'entrée d'une maison pour la protéger.

Oiran : courtisane renommée de premier rang.

Okubi-e : portrait d'acteur de *kabuki*.

Omiyamairi : présentation de l'enfant aux divinités du sanctuaire shintô, auxquelles on demandait la protection du bébé.

Ô-mon : porte principale.

Onnagata : acteur masculin qui interprète un rôle féminin. Depuis le XVIIe siècle, seuls les hommes ont le droit de jouer au *kabuki*.

Ou : lapin ou lièvre.

Origami : pliages de papier japonais.

Oshiroi : poudre blanche à base de plomb et de mercure pour le maquillage du visage, du haut de la poitrine et de la nuque. On la diluait dans de l'eau et l'appliquait à l'aide d'une brosse douce ou directement avec les doigts.

Osuberakashi : coiffure faite de cheveux noués et relevés sur l'arrière de la tête, bouffants sur les tempes et retombant sur le dos. Apparaît à la fin du XIXe siècle.

Oyabun : maître de jeu.

R

Rônin : *bushi* sans maître.

S

Saikon : radis japonais.

Sakayaki : coiffure qui signifie littéralement « en forme de lune ». Naît au XIIe siècle pour des raisons pratiques pour les guerriers, qui se mettent à porter le casque. Représente l'honneur du guerrier. Se distingue par un crâne partiellement rasé à l'avant et un chignon à l'arrière de la tête.

Sake : alcool de riz obtenue par fermentation de riz, de levure et d'eau.

Sakura : cerisier.

Samurai : littéralement « celui qui est à côté ». Guerrier, vassal d'un *daimyô*.

San : Monsieur / trois.

Satsumaimo : pomme de terre de Satsuma.

Seirô : maisons particulières, aussi appelées « maisons vertes », dans lesquelles les courtisanes du quartier Yoshiwara travaillaient et habitaient.

Sensu : éventail rectangulaire.

Sewamono : estampe sur la vie quotidienne citadine d'Edo.

Shamisen : instrument à trois cordes auquel on joue avec un plectre. Il ressemble au luth. C'est l'instrument principal pour accompagner le *kabuki* et le théâtre de marionnettes.

Shichigosan : bonbon long vendu dans du papier à la fête des enfants (le 15 novembre).

Shintai : corps divin.

Shijuku : cours privés du supérieur, payants et assurés par des lettrés. Ils assurent la formation d'une élite administrative.

Shimenawa : corde sacrée qui indique le territoire des *kami*.

Shinzo : *kamuro* qui, à l'âge de 13-14 ans, a réalisée sa formation et peut être initiée à l'art érotique.

Shïtake : champignon japonais.

Shizen : nature.

Shodô : calligraphie.

Shôgatsu : Nouvel An.

Shôgun : dictateur militaire. Général en chef de toutes les armées.

Shogunat : période de dictature militaire des *shôgun*.

Shôji : paroi coulissante de papier entourée et quadrillée de bois.

Shosagoto : danse autour d'événements historiques ou de la vie quotidienne des habitants.

Shozuri : première impression d'une estampe japonaise. C'est le tirage le plus recherché.

Sôri : sandales épaisses fabriquées en bambou.

Suika : pastèque.

Sumo : lutteur traditionnel japonais.

Suneate : jambières formées de plaques de fer bombées et jointes entre elles dans une armure.

Surimono : l'un des premiers calendriers sous forme d'estampe avec les *egoyomi*.

Susuki : herbes des pampas.

T

Tabi : chaussettes à deux doigts faites pour porter des sandales japonaises.

Taïko : musique.

Tan : couleur rouge brique. À base de plomb, elle s'oxyde avec le temps.

Tan-e : estampe rouge à base de rouge de plomb.

Tanka : poème court tiré de la forme classique de la poésie japonaise et composé de vers libres selon 31 syllabes misent en place sur le rythme 5-7-5-7-7.

Tanko : armure.

Tao : principe impersonnel.

Tatami : tapis naturel japonais.

Tatsu : dragon.

Tayû : femme de quartier parée et coiffée.

Teppô : courtisane qui, à la fin de sa carrière, est vouée à errer dans les rues pour se prostituer.

Terakoya : écoles créées dans le but d'éduquer la population japonaise.

Tofu : protéine végétale japonaise.

Tori : portique rouge marquant l'entrée des sanctuaires shintô.

Toro : lampe quadrangulaire qui peut avoir plusieurs utilités (liée aux temples, à des cérémonies, etc.)

Tôsei gusoku : armure portée à partir de la seconde moitié du XVIe siècle jusqu'à la fin de l'époque d'Edo. Composée d'une cuirasse de deux (*nimaidô*) ou cinq (*gomaidô*) sections.

Tsuba : garde du sabre.

Tsudare : volet japonais en bambou.

Tsuka : poignée du sabre.

Tsuru : grue.

U

Uchi-take : long manteau porté sur le *kimono*.

Uchiwa : éventail rond.

Uchiwa-e : estampe pour éventail.

Ukai : pêche aux cormorans.

Ukei-e : estampe en perspective.

Ukiyo-e : littéralement « Images du monde flottant ». Aujourd'hui, le terme est utilisé pour désigner communément la gravure sur bois japonaise. Ces estampes étaient très populaires, notamment sous la dictature des Tokugawa. Leur réalisation est le résultat d'une collaboration

entre le peintre, le graveur et l'imprimeur. Après gravure des planches de bois (plusieurs, jusqu'à dix, sont nécessaires pour réaliser une seule image), les couleurs sont passées sur celles-ci à l'aide d'un pinceau. Ensuite, l'impression se fait manuellement, à l'aide d'un tampon de bambou appelé *baren*, sur un papier japonais souple et absorbant.

Ume : prunier.

Ura manji : swatiska interne symbole de sagesse et d'énergie selon la religion bouddhiste.

Uri : plante grimpante produisant des fruits.

Urishi-e : estampe laquée grâce à l'ajout de poudres métalliques d'or, de cuivre ou d'argent.

Ushi : vache.

Usubitai : bonnet de cour réservé à l'empereur.

Uta-gurata : jeu de cartes sur lesquelles étaient inscrite la partie d'un poème ou représentée une image en rapport à un texte. Le but était de reconstituer l'ensemble du poème.

W

Wakasashi : sabre court.

Wakufu : vêtement traditionnel.

Washi : papier traditionnel japonais.

Y

Ya : huit.

Yakusha-e : estampes de théâtre (donc d'acteur de *kabuki*).

Yakuza : mafia japonaise.

Yamakujira : sanglier.

Yanagi : saule pleureur.

Yo : nuit.

Yôfuku : vêtement occidental.

Yoka : neuvième mois (septembre).

III) Biographies des artistes

- Yoshu Chikanobu (1838-1912) :

Élève de Toyohara Kunichika (1835-1900), Yoshu Chikanobu réalisera des estampes qui, contrairement à celles de son maître, se détacheront de la tradition. En effet, pendant l'ère Meiji, il passera des portraits d'acteurs à la représentation des membres de la cour et de l'aristocratie, plus particulièrement en habits européens[91]. Il réunit notamment, sur un triptyque, tous les souverains du Monde[92]. Réaliser un portrait officiel était à l'époque révolutionnaire.

- Yoshimori Ikkosai (1830-1884) :

Yoshimori Ikkosai, de nom Taguchi Sakuzô, a porté les *gô* suivants : Ikkosai, Kosai, Kuniharu, Sakurabô et Yoshimori. Il vécu à Edo puis à Yokohama. Il fût l'élève d'Utagawa Kuniyoshi.

Spécialisé dans les scènes de Yokohama, il a aussi travaillé pour le marché international[93].

- Ginko Kishida (1833-1905) :

Ginko Kishida n'est pas un artiste d'estampe. On le nomme aussi Adashi Heishichi, Adachi Ginko, Ginko, Shinshô Ginko ou encore Shosai Ginko[94].

Journaliste et pharmacien, il publia notamment le premier journal moderne du Japon (le *Kaigai Shimbun*)[95]. Reporter au *Tokyô Nichinichi Simbun* à partir de 1873, il fût le premier correspondant de guerre japonais[96].

91 CAWTHORNE Nigel, 1998, p. 70.
92 DELAY Nelly, 1998, p. 291.
93 ROBERTS Laurance P., 1976, p. 202-203.
94 *Ibid.*, p. 32.
95 FREDERIC Louis, 1996, p. 613.
96 *Japan : An Illustrated Encyclopedia*, 1993, p. 791.

- Hachisuga Kuniaki (v. 1850-1860) :

Kuniaki Hashisuga est actif de 1850 à 1860. Il s'agit de Kuniaki II, petit-frère de Kuniaki I (1850-1860). Son nom de famille est Hirozawa mais il porta également le nom de Onojirô et les différents *gô* : Hôsai, Ippôsai et Kuniaki.

Il sera élève de Kunisada[97] à partir de 1844. Artiste « mineur », il est pourtant connu pour ses images d'acteurs et de *sumô*[98].

- Utagawa Kuniyoshi (1798-1861) :

Kuniyoshi, nommé Utagawa Kuniyoshi (1798-1861), est le dernier élève de Toyokuni I (1769-1825). Il prendra le nom de Kuniyoshi en 1814[99] après avoir adopté, très jeune, celui d'Ichiyûsai, lorsqu'il était élève de Toyokuni[100]. Il se plaçait en rivalité avec Kunisada, chacun « ayant atteint le niveau suprême de la finesse, le tracé des formes sûres »[101]. Il était doué d'une forte connaissance de la couleur et du dessin qu'il avait acquise déjà avant de commencer à réaliser des estampes, dans son contexte familial, puisque ses parents étaient teinturiers[102]. On lui doit la continuation de l'*Ukiyo-e* lors de l'occidentalisation du Japon[103]. Il réalisa également des paysages comparables à ceux d'Hiroshige ainsi qu'une série sur la vie du moine Nichiren, qui constitue l'un de ses chefs-d'œuvre[104]. Une autre de ses grandes œuvres est la trilogie *Apparition de Tomomori Taira* (1818-1830), garnie de portraits[105]. L'artiste est connu pour être ouvert à de nombreuses influences, aussi bien des maîtres japonais que des Européens[106].

L'artiste appréciait s'orienter vers le « bizarre », soit des sujets originaux tirés de son imagination. Il réalisait également souvent des dessins humoristiques. Contrairement à certains autres artistes de l'*Ukiyo-e*, Kuniyoshi était intéressé par la représentation du « passé héroïque du Japon »[107]. Il devint d'ailleurs célèbre grâce à l'illustration du roman chinois *Suikoden*, rédigé par Kyokutei Bakin en 1825[108]. On apprécia l'originalité du traitement des héros masculins[109]. On le surnomma même « *musha-e no Kuniyoshi* » soit « Kuniyoshi, le

97 BALCOU Françoise, 1998, p. 140.
98 ROBERTS Laurance P., 1976, p. 95.
99 DELAY Nelly, 1998, p. 264.
100 DELAY Nelly, 1993, p. 310.
101 TAKAHASHI Sei-ichirô, 1955, p. 98-99.
102 LIBERTSON Herbert, NEUER Ronie et YOSHIDA Susugu, 1985, p. 42.
103 DELAY Nelly, 1998, p. 264.
104 *Op. cit.*, 1993, p. 310.
105 *Op. cit.*, 1955, p. 98.
106 *The Floating World, Japanese popular prints 1700-1900*, 1973, non paginé.
107 *Op. cit.*, 1985, p. 42.
108 FAHR-BECKER Gabrielle, 2012, p. 21.
109 *Op. cit.*, 1985, p. 330.

peintre des guerriers »[110]. Il reste ainsi l'un des grands maîtres des estampes historiques et légendaires. Certaines de ses représentations sont également composées de personnages étranges, fantastiques voir surréalistes. L'artiste intensifiait l'ambiance étrange de ses scènes par un point de vue ou un angle spécifiques[111]. Enfin, Kuniyoshi a également fait progresser les *bijin-e* en intégrant judicieusement les ombres, mais aussi les *fukei-e*, par l'utilisation des procédés occidentaux pour le traitement des nuages et des masses[112].

- Bando Kunimasa (v. 1773-1810) :

Kunimasa, soit Utagawa Kunimasa et Utagawa Kunisada III, naît vers 1773 et décède en 1810. Il sera actif de 1795 à 1805. Il s'agit d'un élève de Toyokuni. Ses œuvres sont rares (car il mourut jeune) mais de très bonne qualité.

Il réalisait surtout des estampes de portraits d'acteurs en buste dotés d'une grande force. À la fin de sa vie, il devint sculpteur de masque pour le théâtre *nô*[113].

- Katsukawa Shun'ei (1762-1819) :

Katsukawa Shun'ei né vers 1762 (ou 1767 ?) et décédé le 13 décembre 1819[114], était le plus grand élève de Shunshô (1726-1792). De l'École Katsukawa, l'artiste fût influencé par Sharaku et Toyokuni.

Excentrique, il appréciait donner à ses compositions une force dramatique. Ses portraits d'acteurs étaient caractérisés par une expressivité du visage, adossée aux acteurs[115].

- Kunikane Toyohara (? -1912) :

Kunikane Toyohara, dont la date de naissance nous est inconnue, fût l'élève de Toyokuni III.

Il réalisait donc des estampes d'acteurs et de courtisanes d'après le style de l'École d'Utagawa. Il dessinait également des œuvres sur les mœurs à la cour du *shôgun*[116].

110 FAHR-BECKER Gabrielle, 2012, p. 20.
111 LIBERTSON Herbert, NEUER Ronie et YOSHIDA Susugu, 1985, p. 42.
112 *Ibid.*, p. 330.
113 DELAY Nelly, 1993, p. 310.
114 GOOKIN Frederick William, 1913, p. 56.
115 *Op. cit.*, 2012, p. 198.
116 OHYA Zensetsou, 1959, p. 16.

- Utagawa Toyokuni I (1769-1825) :

De nom Kurahashi Kumakichi[117] (ou Kumaemon[118]). L'artiste est actif de 1788 à 1824. Sa formation est assez complète puisque, fils d'un fabricant de marionnettes, il étudia l'estampe auprès de Toyoharu à Edo en 1782 et commença en tant qu'illustrateur de littérature populaire en 1786 (a notamment illustré un ouvrage de Santo Kyôden[119]). Il réalisera ensuite des portraits de belles femmes (durant l'époque Kansei 1789-1801[120]) puis des portraits d'acteurs à la fois dans le monde du travail et dans leur vie privée. Son style reste marqué par les nombreuses influences qu'il ajoutait à son propre style, à savoir celles de Kiyonaga, Shigimasu, Eishi, Sharaku ou encore Utamaro, pour ne pas citer de nouveau son maître[121]. Il est surtout connu pour la première série qu'il publia entre 1794 et 1796 : *Yakusha Butai no Sugate-e*[122]. Ses estampes d'acteurs sont reconnaissables par une exagération des expressions, des gestes ainsi que des poses, combinant la plupart du temps plusieurs acteurs au sein d'une même œuvre[123].

Toyokuni plaisait au public par un style fait de « lignes généreuses et [de] coloris nets[124]». Celui-ci perdra de sa qualité durant l'époque Kyôwa (1801-1804) et sera en complète décadence durant la période Bunka (1804-1818)[125]. Il reste l'un des artistes majeurs de l'*Ukiyo-e*, pour avoir notamment développé l'école Utagawa au rang de la première de l'époque d'Edo avec l'aide de ses disciples comme Toyohiro, Kunimasa, Kunisada ou encore Kuniyoshi[126]. Ses élèves suivront son style d'après le traité qu'il laissera en 1817 : *Yakusha nigao-e gahô kyôhon* (*Manuel pour portraiturer les acteurs*)[127]. Vingt-huit de ses disciples feront sa prospérité et cela permit de transmettre le nom Utagawa jusqu'à l'ère Meiji[128].

- Utagawa Toyokuni II (1777-1835) :

Utagawa Toyokuni II pris tout d'abord comme nom d'artiste celui de Toyoshige puis celui de son père adoptif, Toyokuni I, à la mort de ce dernier (en 1825[129]), devenant ainsi son successeur[130]. Il travaillait avant cela pour un vendeur de poteries à Edo[131].

117 *Japan : An Illustrated Encyclopedia*, 1993, p. 1 669.
118 ROBERTS Laurance P., 1976, p. 186.
119 *Ibid.*, p. 186.
120 TAKAHASHI Sei-ichirô, 1955, p. 64.
121 FAHR-BECKER Gabrielle, 2012, p. 198.
122 BALCOU Françoise, 1998, p. 48.
123 *Op. cit.*, 1993, p. 1 669.
124 *Op. cit.*, 2012, p. 198.
125 *Op. cit.*, 1955, p. 65.
126 *Op. cit.*, 2012, p. 198.
127 *Les arts du Japon à l'époque d'Edo, 1603-1868*, 2003, p. 17.
128 *Op. cit.*, 1955, p. 65.
129 *Op. cit.*, 1976, p. 186.
130 LIBERTSON Herbert, NEUER Ronie et YOSHIDA Susugu, 1985, p. 260.
131 *Op. cit.*, 1976, p. 186.

Il réalisait lui aussi des estampes d'acteurs et de belles femmes, mais sans jamais parvenir à égaler le maître. Il passa ensuite à l'estampe de paysage vers la fin de sa carrière[132] et ses œuvres de qualité peuvent être comparées à celles d'Hiroshige. Il réalisa aussi des illustrations pour des livres d'histoire[133].

- Utagawa Toyokuni III (1786-1864) :

Toyokuni III est le nom pris par Utagawa Gototei Kunisada en tant que successeur de Toyokuni II[134]. Cela lui vaut d'être aussi parfois nommé Toyokuni II. Toutefois, il reprendra l'un de ses noms (Shôzô), dès 1845[135].

Il sera l'élève de Toyokuni dès l'âge de 15 ans[136]. Il réalisa avant tout des estampes théâtrales aux compositions complexes et innovantes dans un style (fait de contrastes forts au sein des formes) que son « gendre » Kunisada II (de nom Kunimasa : 1823-1880[137]) ne parvint d'ailleurs jamais à imiter[138]. Il fera perdurer l'École Utagawa à partir de 1830. Son surnom était le « *Yakusha-e no Kunisada* » (littéralement, le Kunisada des *Yakusha-e*, terme servant à désigner les estampes d'acteurs)[139]. Mais il réalisa aussi une série sur la ville de Tokaïdo avec le célèbre graveur Hiroshige[140].

- Utagawa Toyokuni IV (1823-1880) :

Toyokuni IV, de nom Utagawa Kunisada II, est le successeur de Toyokuni III (nommé Utagawa Kunisada)[141]. Il est le dernier de la lignée des Toyokuni et adoptera le nom de son maître, Kunisada II, en épousant la fille de celui-ci en 1846[142]. Ses premières œuvres sont signées « Baido Kunimasa III »[143] puis il signera Toyokuni IV après la mort de Kunisada en 1870[144].

132 LIBERTSON Herbert, NEUER Ronie et YOSHIDA Susugu, 1985, p. 260.
133 ROBERTS Laurance P., 1976, p. 186.
134 LARAN Jean, 1959, p. 164.
135 Il était aussi nommé Fubô Sanjin, Fuchôan, Gepparô, Gototei, Hokubaiko, Ichiyûsai, Kinraisha, Kôchôrô, Shôzô, Tôjuen, Utagawa Kunisada et Utagawa Toyokuni III (*Op. cit.*, 1976, p. 96-97).
136 BALCOU Françoise, 1998, p. 110.
137 *Japan : An Illustrated Encyclopedia*, 1993, p. 1 669.
138 *Op. cit.*, 1959, p. 164.
139 *Op. cit.*, 1998, p. 110.
140 DARMON J.-E., 1922, p. 72.
141 *Op. cit.*, 1998, p. 123.
142 *Op. cit.*, 1976, p. 97.
143 *Op. cit.*, 1998, p. 123.
144 *Op. cit.*, 1976, p. 97.

- Umekuni d'Osaka (?) :

Umekuni d'Osaka est un artiste qui nous reste inconnu. Nous ne connaissons aucune de ses dates. Il aurait toutefois été actif au XIXe siècle. Il aurait également fait partie de l'École d'Osaka.

- Ikkeisai Yoshiiku (v. 1833-1904) :

Ikkeisai Yoshiiku né en 1833 et décède en 1904. Il sera actif de 1850 à 1870 environ. Il fût un élève de Kuniyoshi et donc membre de l'École Utagawa. Ikkeisai correspond à sa signature de ses débuts mais il signera plus tard Chôkôrô puis Keisai[145], Keiami ou encore Sairakusai[146].

Ses estampes sont d'une atmosphère cruelle ou satirique. Son chef-d'œuvre porte le titre *Eimei 28 Shuku*[147]. À partir de l'ère Meiji il illustrera des journaux (le *Tôkyô Nichi-nichi Shinbun* en 1874 puis le *Tôkyô Eirei Shinbun* en 1875). Il réalise avant tout des estampes fantomatiques, aux manières exagérées et aux couleurs vives[148].

- Ichizusai Yoshikazu (v. 1850-1870) :

Ichizusai Yoshikazu est actif entre 1850 et 1870[149]. Il s'appelait aussi Jirobei et Jirokichi. Ses *gô* sont Ichijusai, Ichikawa, Yoshikawa, Issen et Isshunsai[150]. Nous ne connaissons malheureusement pas ses dates de vie et de mort.

Nous savons toutefois qu'il a été l'élève de Kuniyoshi et travaillait à Edo[151]. Il est l'un des plus jeunes graveurs de l'École Yokohama. Il réalisait avant tout des estampes sur les étrangers, des lieux étrangers, des paysages et des guerriers[152].

- Ichimôsai Yoshitora (milieu du XIXe siècle) :

Yoshitora, de nom Ichimôsai Yoshitora, est un artiste du milieu du XIXe siècle. Il a été l'élève de Kuniyoshi.

Il réalisa des illustrations de lieux mythiques, de villes étrangères ainsi que des images de guerriers[153].

---

145 BALCOU Françoise, 1998, p. 171.
146 ROBERTS Laurance P., 1976, p. 193.
147 OHYA Zensetsou, 1959, p. 17.
148 *Op. cit.*, 1976, p. 193.
149 *Op. cit.*, 1998, p. 184.
150 *Op. cit.*, 1976, p. 202.
151 *Op. cit.*, 1998, p. 184.
152 *Op. cit.*, 1976, p. 202.
153 *The Floating World, Japanese popular prints 1700-1900*, 1973, non paginé.

- Tsukioka Yoshitoshi (1839-1892) :

Yoshitoshi porta le nom Yoshioka, Tsukioka Kinzaburô ; le nom de famille Yonejirô ; et les *gô* Gyokuôrô, Ikkaisai, Kaisai, Oju, Sokatai, en plus de celui de Yoshitoshi[154]. Il était l'élève de Utagawa Kuniyoshi (1797-1861[155])[156] dès l'âge de ses 12 ans[157]. Il chercha à introduire dans l'estampes des idées nouvelles : thèmes violents, grotesques et érotiques[158]. Il fût également élève de Kikuchi Yôsai issu du Yamato, tout comme des écoles Kanô et Maruyama, ce qui lui donne une grande richesse plastique et technique. Ceci lui permit de se créer un style spécifique fait d'un dessin net qui structure la composition sans être étouffé par la couleur. L'artiste travaillait également savamment sur cette dernière puisque selon lui elle pouvait, de manière sensible, participer de l'esprit de la composition. La structuration de l'image est d'ailleurs toujours simple[159].

Au début de l'ère Meiji il se concentrera sur la production de *bijin-e*, puis, à la fin de sa carrière, il réalisera une série d'estampes d'histoire et de légendes comme *Tsuki Hyaushi* (*Cent Scènes historiques au clair de lune*) ou *Shintei Sanjuroku Kaisen* (*Trente-Six Nouvelles Histoires de fantômes*)[160]. Il travailla également avec Ochiai Yoshiiku (1833-1904) à réaliser la série d'estampes *Eimei Nijuhasshu Ku* (*Vingt-huit histoires de violence*). Ces dernières illustrent des scènes de meurtre très célèbres pour leurs effets « macabres ». L'artiste resta longtemps dans cet aspect de violence mais en y ajoutant érotisme et grotesque[161]. Il représente l'un des derniers graveurs traditionnels de l'*Ukiyo-e*[162]. Il mourra fou[163].

- Yoshitsuru (?-1850) :

Yoshitsuru, de nom Utagawa Yoshitsuna, et de *gô* Ittosai, fût actif entre 1840 et 1850. Il sera l'élève de Kunisada et se spécialisera dans les estampes de guerre et de guerriers[164].

154 ROBERTS Laurance P., 1976, p. 204.
155 CAWTHORNE Nigel, 1998, p. 69.
156 *Ibid.*, p. 70.
157 TAKAHASHI Sei-ichirô, 1955, p. 127.
158 *Op. cit.*, 1998, p. 70-71.
159 DELAY Nelly, 1998, p. 279.
160 CAWTHORNE Nigel, 1998, p. 71.
161 LIBERTSON Herbert, NEUER Ronie et YOSHIDA Susugu, 1985, p. 355.
162 *Op. cit.*, 1976, p. 204.
163 CAWTHORNE Nigel, 1998, p. 71.
164 *Op. cit.*, 1976, p. 204.

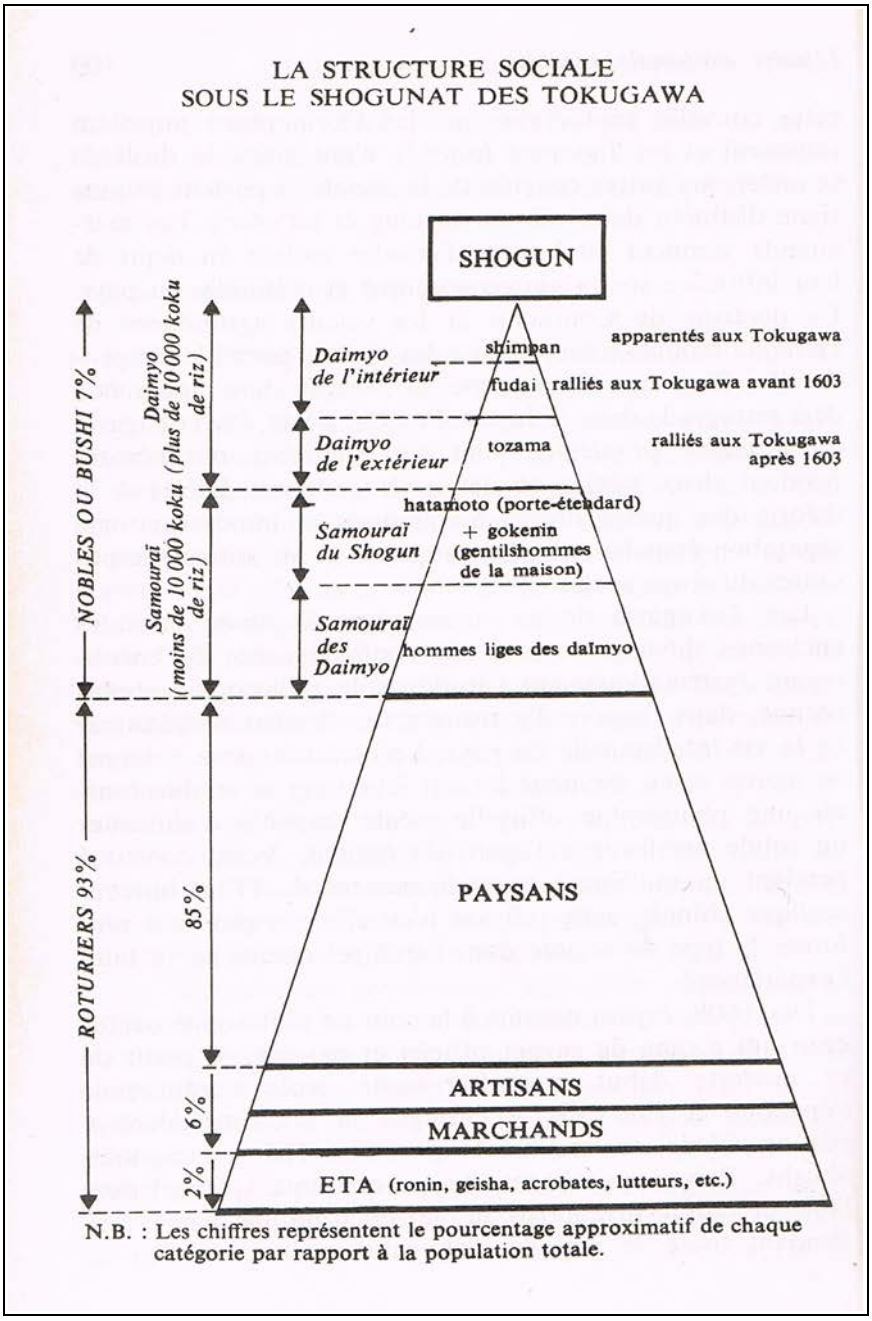
- Yoshitsuya (1822-1866) :

Yoshitsuya né à une date inconnu mais décédé à l'âge de 45 ans lors de la seconde année de l'ère Keio, précédent l'ère Meiji, soit en 1866, fût élève de Kuniyoshi. Son nom complet est Yoshitsuya Ichiesai[165]. Il a également porté les noms de Kôkô Mankichi et le gô Hôon.

Il réalisait avant tout des estampes de guerriers mais était aussi illustrateur de livres et designer pour les dessins de tatouage[166].

165 OHYA Zensetsou, 1959, p. 17.
166 ROBERTS Laurance P., 1976, p. 204.

IV) Illustrations

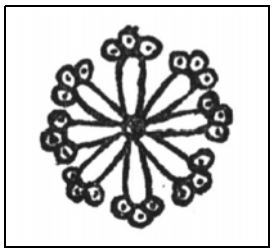


Ill. 1 : Pyramide sociale sous le shogunat des Tokugawa (d'après REISCHAUER Edwin Oldfather dans *Histoire du Japon et des Japonais, Tome 1. Des origines à 1945*, 1973, p. 110).

Ill. 2 : Signature de l'artiste Toyokuni.

Ill. 3 : *Jo-mon* de la famille Bando Mitsugoro et Yahei.

Ill. 4 : Cachet de l'éditeur Matsumura Yahei.



Ill. 5 : *Mon* de la famille Kumesaburo Rowai et Iwai.

Ill. 6 : *Mon* de Seki Sanjyuro.

Ill. 7 : Cachet du censeur Kiwame.

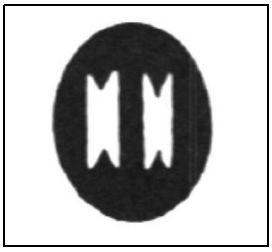
Ill. 8 : *Mon* de la famille Segawa Yûjirô.

Ill. 9 : *Mon* de la famille Kataoka.

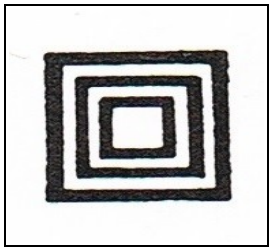
Ill. 10 : Toyokuni II, *Tsukisayo dans la maison (personnage) et Iwai Kumesaburo (acteur)*, Non daté (entre 1790 et années 1810), 36 x 23,5 cm ; 36 x 23,5 cm, Inv. A.2.97.165 et Inv. A.2.79.455.

Ill. 11 : *Mon* d'Onoe Kikugorô.

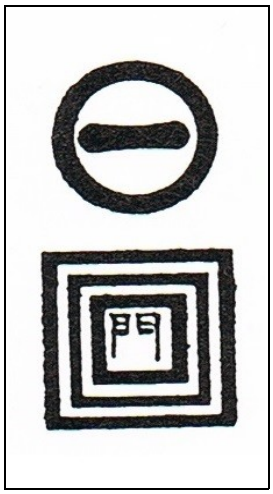
Ill. 12 : Cachet de l'éditeur Yamamotoya Heikichi.



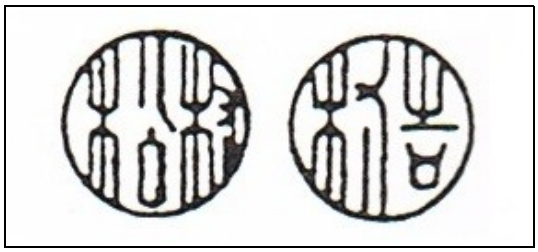
Ill. 13 : *Mon* de Sakata Hanjyurô.



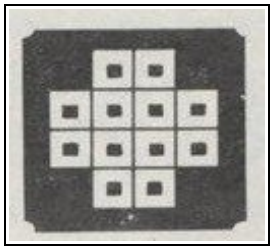
Ill. 14 : *Mon* d'Ichikawa Danjyurô.



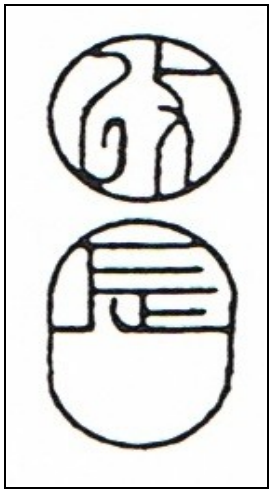
Ill. 15 : *Mon* d'Ichikawa Monnosuke.



Ill. 16 : Cachets de censure de 1843.

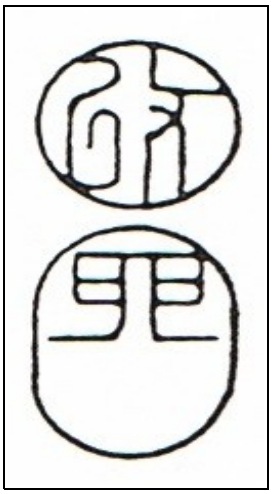


Ill. 17 : *Mon* de la famille No-se.

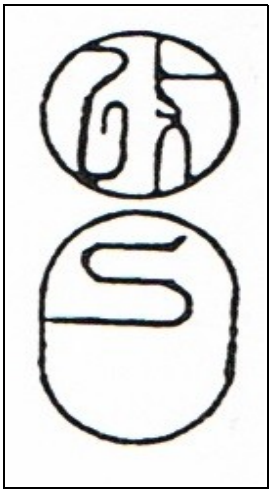


Ill. 18 : Cachet de censure de 1856.

Ill. 19 : Cachet de censure de 1860.

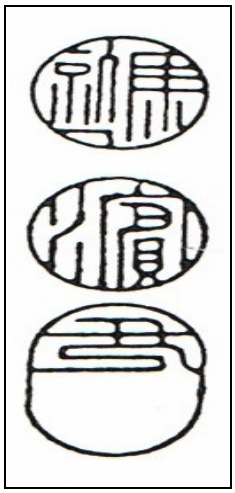


Ill. 20 : Cachet de censure de 1855.



Ill. 21 : Cachet de censure de 1857.

Ill. 22 : Cachet de l'éditeur Sanoya Kihei Kikakudô.



Ill. 23 : Cachet de censure de 1853.

Ill. 24 : Cachet de l'éditeur Isekane.

Ill. 25 : Toyokuni III, *Les rites et cérémonies de l'année, Wakamurasaki*, Non daté (février 1857), 36 x 24,5 cm ; 37 x 25,5 cm, Inv. 1959.37.56.1 et Inv. 1959.37.56.2.

Ill. 26 : Cachet de censure de 1845.

Ill. 27 : Cachet de censure de 1846.

Ill. 28 : *Mon* de Nakamura Senza.

Ill. 29 : *Mon* d'Ichikawa Danzô III.

Ill. 30 : Cachet de l'éditeur Yamadaya Shôbei.

Ill. 31 : Cachet de censure de 1861.

Ill. 32 : *Mon* de Nakamura Tomijuro.

Ill. 33 : Signature de l'artiste Kunisada.

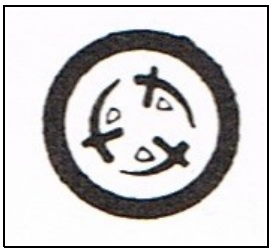
Ill. 34 : Cachet de l'éditeur Jôshûya Kinzô.

Ill. 35 : *Mon* de Nakamura Nakazô.

Ill. 36 : Cachet de censure de 1864.

Ill. 37 : Cachet de l'éditeur Iseya Rihei Kinjudô.

Ill. 38 : Cachet de censure de 1865.



Ill. 39 : *Mon* d'Arashi Hinasuke.

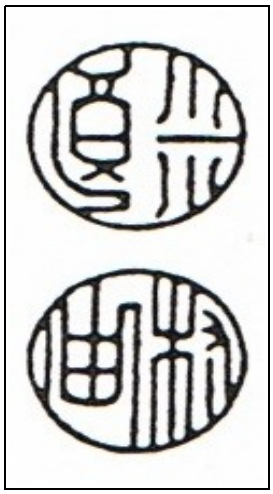
Ill. 40 : *Mon* d'Otani Hiroji.

Ill. 41 : Cachet de l'éditeur Nishimura Yohachi Eijudô.

Ill. 42 : Signature de l'artiste Kuniyoshi.

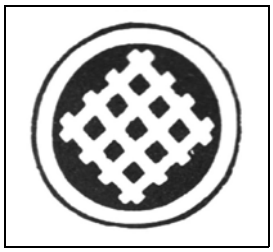
Ill. 43 : Signature de l'artiste Kunimasa.

Ill. 44 : Cachet de l'éditeur Tsuta-ya Kichizô.



Ill. 45 : Cachet de censure de 1847.

Ill. 46.1 : *Mon* de Bando Hikosaburô.



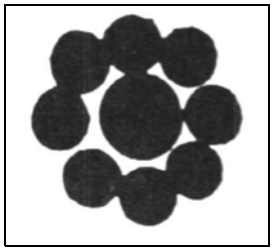
Ill. 46.2 : *Mon* de Bando Hikosaburô III.

Ill. 47 : Musachibo Benkei de la pièce *Kanjicho*.

Ill. 48 : Minamoto Yochitsune de la pièce *Kanjicho*.

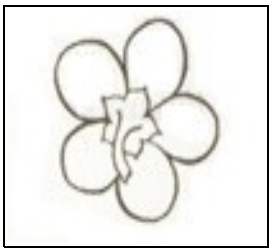
(d'après HALFORD Aubrey S. et Giovanna M. dans *The Kabuki Handbook*, 1971, p. 168-169).

Ill. 49 : *Mon* d'Ichikawa Takejûrô.

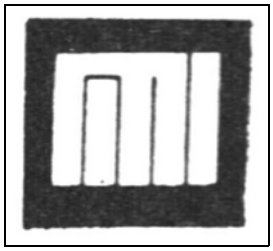


Ill. 50 : *Mon* de Sawamura Kodenji.

Ill. 51 : *Mon* de Nakamura Fukûsuke V.

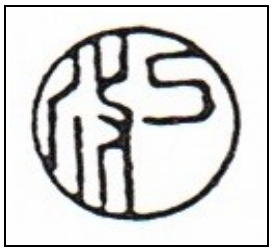


Ill. 52 : *Mon* de Nakamura Fukûsuke VII.

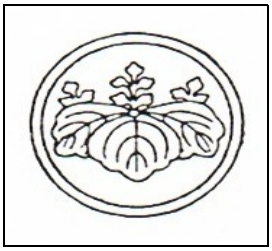


Ill. 53 : *Genjimon* du Chapitre 20 du *Genji* (*Asagao*).

Ill. 54 : Cachet de l'éditeur Maruya Jimpachi Enjudô.



Ill. 55 : Cachet de censure de 1869.

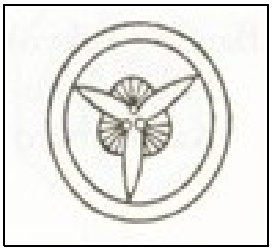


Ill. 56 : *Mon* de Yoshizama Ayame.

Ill. 57 : Cachet de censure de 1871.

Ill. 58 : *Mon* de Sawamura Sôjûrô.

Ill. 59 : *Mon* d'Ogino Isaburo.

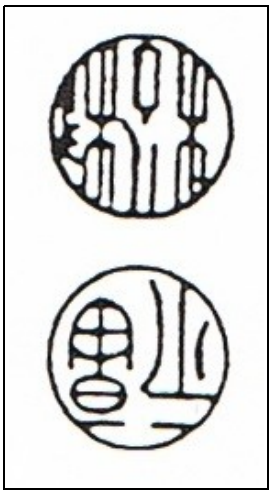


Ill. 60 : *Mon* d'Iwai Hanshiro X.

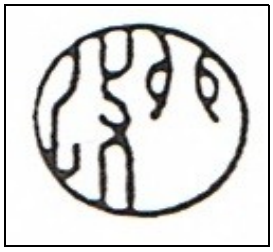
Ill. 61 : Cachet de l'éditeur Jôshûya Jûzo.

Ill. 62 : Cachet de censure de 1863.

Ill. 63 : Fujiwara Takanobu (attribue à),
Portrait de Minamoto no Yoritomo, v. 1188,
rouleau vertical, couleur sur soie, h. 139,3 cm, l. 112 cm.



Ill. 64 : Cachet de censure de 1849.



Ill. 65 : Cachet de censure de 1867.

Ill. 66 : Cachet de l'éditeur Aritaya Seiemo Yûeidô.

Ill. 67 : Signature de l'artiste Chikanobu.

Ill. 68 : Sixième signe du zodiaque : *mi* (serpent).

Ill. 69 : Premier signe du zodiaque : *ne* (rat).

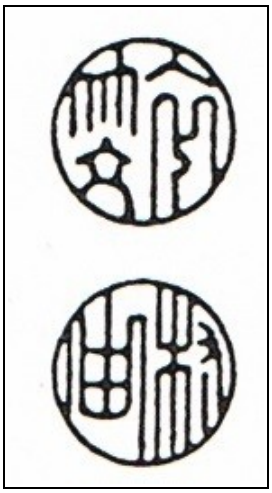
Ill. 70 : Quatrième signe du zodiaque : *ou* (lapin/lièvre).

Ill. 71 : Onzième signe du zodiaque : *inu* (chien).

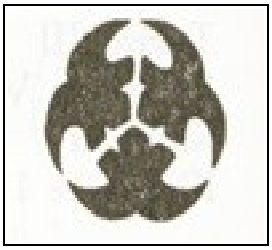
Ill. 72 : Cinquième signe du zodiaque : *tatsu* (dragon).

Ill. 73 : Deuxième signe du zodiaque : *ushi* (vache).

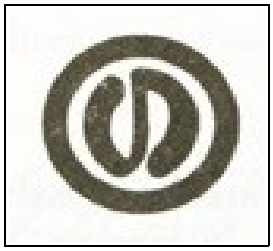
Ill. 74 : Signature de l'artiste Yoshitoshi.



Ill. 75 : Cachet de censure de 1852.



Ill. 76 : *Mon* de Sawamura Gennosuke V.

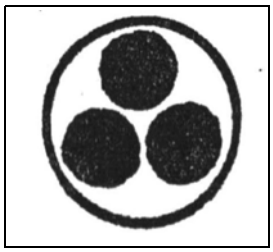


Ill. 77 : *Mon* de Bando Minosuke.

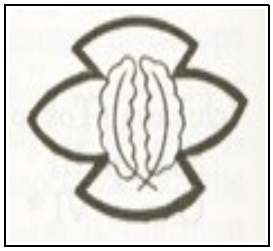
Ill. 78 : Cachet de l'éditeur Sumiyoshiya Masagorô.

Ill. 79 : Cachet de censure de 1859.

Ill. 80 : Signature de l'artiste Shuntei.



Ill. 81 : *Mon* de Tomizawa Hansaburô.



Ill. 82 : *Mon* de Shoroku II.

Ill. 83 : Cachet de censure de 1868.