*Histoire de l'architecture et des jardins du Japon pré-moderne
(XVI^e siècle – XIX^e siècle)*

**Peinture et discours dans le Japon pré-moderne.
Étude de la section « Peinture » du *Recueil des
traditions de jadis et de maintenant (Kokon chomon-jû)*
(1254)**

Conférences de l'année 2013-2014

Claire Akiko Brisset

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ashp/1760>

DOI : 10.4000/ashp.1760

ISSN : 1969-6310

Éditeur

Publications de l'École Pratique des Hautes Études

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2015

Pagination : 360-372

ISSN : 0766-0677

Référence électronique

Claire Akiko Brisset, « Peinture et discours dans le Japon pré-moderne. Étude de la section « Peinture » du *Recueil des traditions de jadis et de maintenant (Kokon chomon-jû)* (1254) », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [En ligne], 146 | 2015, mis en ligne le 28 septembre 2015, consulté le 07 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/1760> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ashp.1760>

HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE ET DES JARDINS DU JAPON PRÉ-MODERNE (XVI^e SIÈCLE – XIX^e SIÈCLE)

Chargée de conférences : M^{me} Claire-Akiko BRISSET

Programme de l'année 2013-2014 : *Peinture et discours dans le Japon pré-moderne. Étude de la section « Peinture » du Recueil des traditions de jadis et de maintenant (Kokon chomon-jû) (1254).*

Actuellement engagée dans une recherche portant sur les discours dont la représentation figurée ou l'image fait l'objet, j'ai consacré cette année de cours à l'étude des premières anecdotes de la section « Peinture »¹ d'un recueil d'histoires compilé en 1254 par le lettré Tachibana no Narisue 橘成季 (? - av. 1272) et intitulé *Recueil des traditions de jadis et de maintenant (Kokon chomon-jû 古今著聞集)*. Cet ouvrage rassemble près de sept cents récits méthodiquement classés en trente sections thématiques (*shintô*, bouddhisme, poésie, musique, peinture, jeu, médecine, *sumô*, etc.). Prolongé dans de multiples directions, le projet initial du compilateur était de réunir des histoires en relation avec la poésie et la musique susceptibles de fournir des sujets pour des peintures, à une époque où, parallèlement aux aléas du régime politique, nombre de lettrés du temps craignaient de voir se perdre la culture impériale. Fidèle à son projet mémoriel et patrimonial, l'auteur fait montre d'un regard très aiguisé sur les usages de la cour, et s'attache à mettre en perspective les données historiques dont il dispose.

Ce corpus anecdotique peut faire l'objet d'une double analyse, comme « document » et comme « monument », pour reprendre la proposition de Panofsky². À un premier niveau, il permet d'avoir accès à des informations précieuses sur les pratiques picturales et sur les programmes iconographiques officiels de l'institution impériale, ou encore sur le statut, les modes de circulation et les fonctions de la peinture à la cour japonaise pendant l'époque classique et au début du Moyen Âge, notamment. À un second niveau, il repose sur une organisation de ces informations qui suggère une stratégie discursive propre au compilateur, stratégie dont les enjeux sont non seulement documentaires, mais surtout symboliques ou idéologiques. Si les études au Japon sur le *Kokon chomon-jû* portent en général sur des questions de style, sur le problème des sources mobilisées ou sur le traitement de tel ou tel thème ou personnage dans le recueil, la nature très particulière du projet – exhaustivité à caractère encyclopédique, patrimonialité, organisation du recueil à deux niveaux : thématique et chronologique, « picturalité » des anecdotes choisies, absence d'édification morale ou spirituelle, tra-

1. La section des peintures correspond à la section 16 (livre XI), et aux anecdotes 383-406 dans la numérotation adoptée par les éditeurs scientifiques (cf. note 4 ci-après). Le corpus étudié cette année correspond aux § 383-387.
2. Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art history*, Garden City, N.Y., Doubleday, 1955.

vail de nature documentaire, parti pris d'historicité et d'objectivité, insistance sur le contrat de lecture et mise en avant de l'énonciation, mode de circulation et absence de postérité littéraire, nature singulière de l'exemplarité des histoires, etc. – retient peu l'attention en général, alors que ces différents traits forment une configuration digne du plus haut intérêt. La qualité des matériaux fournis par son travail de compilateur est cependant indéniable, et permet un travail novateur sur le thème envisagé. Dans ce domaine, le *Kokon chomon-jû* constitue en effet le premier corpus sur la peinture élaboré en tant que tel et organisé de façon raisonnée. La section étudiée suggère une conception propre à l'auteur – une véritable « théorie de la peinture » (*garon* 画論)¹ –, et se distingue donc des documents plus anciens qui n'offrent que des données très dispersées. La section étudiée constitue bien un discours en soi, que l'on peut inférer notamment des informations fournies, de la sélection opérée dans le matériau narratif disponible, de son agencement et de son organisation en récit.

Le travail sur les anecdotes dédiées à la peinture a porté tout d'abord sur la section introductive² où la terminologie a fait l'objet d'une étude philologique serrée : en effet le titre même choisi pour la section, *gato* 画図 (ch. *huatu*), « Peinture », appelle des commentaires. Attesté, quoique très rare, dans la production textuelle japonaise, il vient directement des sources chinoises où il est également peu fréquent, n'étant pas un terme technique. De fait, il n'apparaît pas dans les traités de peinture et de calligraphie chinois, des Han aux Cinq Dynasties³, et ne se retrouve pas ailleurs dans le *Kokon chomon-jû* où le compilateur recourt à une terminologie plus courante : ainsi dans sa préface en chinois classique (*kanbun* 漢文), apparaît le mot *toga* ou *zuga* 图画 (ch. *tuhua*), le plus usité pour désigner la peinture en Chine ; dans la postface en japonais, c'est le terme *e* 絵 (ch. *hui*) qui, bien que chinois à l'origine, est senti comme plus compatible avec la langue vernaculaire. Le choix du terme *huatu* pour le titre de cette section serait à comprendre comme une référence directe au *Zhuangzi* 莊子 (« Un vrai peintre », *Tian Zifang* 田子方)⁴, et à sa place fondatrice dans la pensée chinoise, texte que Narisue, en tant que lettré né dans la famille Tachibana, n'était pas sans connaître, puisque, fonctionnaire de rang moyen, il était forcément passé par le concours de l'office des études supérieures (*daigakuryô* 大学寮), dont le programme repose essentiellement sur la connaissance des classiques chinois.

La première anecdote (§ 383) a également retenu l'attention en ce qu'elle propose une définition de la peinture⁵. Pour ce faire, le compilateur organise un mon-

1. Ikeda Shinobu, « Kokon chomon-jû no kaiga kanren kiji o yomu. Kamakura jidai chûki ni okeru bunjin kizoku no kaigakan wo megutte », in *Chûsei bukkyô bunka no keisei to juyô no shosô : kaiga no mondai o chûshin toshite*, Chiba daigaku daigaku.in jinbunkagaku kenkyûka, 2007, p. 55-66. Cf. également Komine Kazuaki, « Kokon chomon-jû no kaiga-ron », *Kokubungaku. Kaishaku to kanshō* vol. 73-12, 2008, p. 49-56.
2. L'édition suivie pour ce travail est celle de Nishio Kôichi et Kobayashi Yasuharu, *Kokon chomon-jû*, éd. Shinchôsha, coll. Shinchô Nihon koten shûsei, 2 vol., 1983 et 1986. On s'est également reporté principalement à Nagazumi Yasuaki et Shimada Isamo (éd.), *Kokon chomon-jû*, éd. Iwanami shoten, coll. Nihon koten bungaku taikêi, vol. 84, 1966, pour des points de détails.
3. Yolaine Escande (trad.), *Traité chinois de peinture et de calligraphie*, 2 vol., *Les textes fondateurs (des Han aux Sui)* et *Les textes fondateurs (les Tang et les Cinq Dynasties)*, Klincksieck, 2003 et 2010.
4. Escande, *op. cit.*, vol. 1, p. 39.
5. Chaque section thématique est introduite par un court texte descriptif en chinois ; à l'intérieur des sections, les récits sont rédigés en japonais et sont classés par ordre chronologique (mis à part les

tage de citations chinoises dont l'autorité permet de soutenir son propos, et provenant notamment du *Classique de la piété filiale* (*Xiaojing* 孝經), du *Zhuangzi*, des *Printemps et automnes* (*Chunqiu zuo zhuan* 春秋左傳), ou encore de l'*Encyclopédie impériale de l'ère Taiping* (*Taiping yulan* 太平御覽), tous ouvrages parvenus à l'époque au Japon, et depuis longtemps pour certains. En extrayant les citations de leur contexte d'origine, ce montage leur donne un sens nouveau, Narisue n'hésitant pas à modifier, voire à détourner la signification du texte en en déplaçant radicalement le propos. C'est particulièrement notable dans le cas de la citation provenant du *Classique de la piété filiale* (« Le gouvernement des sages ») qui porte, non sur la peinture, mais sur l'homme supérieur (ch. *shengren* 聖人). Si Věra Linhartová¹ insiste en particulier sur la tonalité bouddhique de cette définition, il semble que le cadre de référence de ce texte soit plus exclusivement confucéen, taoïste, voire technique, notamment en ce qui concerne les « cinq couleurs » (ch. *wuse* 五色), qui constituent une définition ancienne de la peinture figurant dans le *Mémoire sur les artisans* (*Kaogong ji* 考工記)², et qu'on retrouve au premier chef dans la littérature confucéenne (*Liji* 禮記, *Xunzi* 荀子, etc.). Ce texte de Narisue semble en effet avant tout influencé par la conception confucéenne des *yi* 藝 (j. *gei*), ces pratiques indispensables à la formation de l'homme de bien auxquelles la peinture apporte son concours, notamment par sa fonction didactique et édifiante³. Loin de servir l'expressivité personnelle, la peinture est sentie au départ comme faisant partie d'un ensemble de pratiques propres au lettré, permettant de véhiculer une idéologie et de servir le pouvoir royal ou impérial, posé comme civilisateur par essence⁴. On ne peut donc sans arbitraire la distinguer de l'ensemble des activités qui constituent la vie de tout lettré, ces « arts libéraux » (*yi*) auxquels il est fait allusion dans les *Analectes* de Confucius (*Lunyu* 論語, VII-6), à savoir les « Six Arts qui constituent l'éducation de l'homme de bien : la connaissance du rituel et des cérémonies 礼 (ch. *li*), la musique 樂 (ch. *yue*), le tir à l'arc 射 (ch. *she*), la course de char 御 (ch. *yu*), l'écriture 書 (ch. *shu*) et la mathématique 數 (ch. *shu*) »⁵. Ce cadre général posé, l'idée même de « délassement », de « plaisir » (ch. *you* 遊) à cultiver les « arts »

additions postérieures), ce qui renforce la crédibilité de l'ensemble des matériaux réunis, ainsi que leur valeur comme document historique.

1. *Sur un fond blanc. Écrits japonais sur la peinture du IX^e au XIX^e siècle*, Paris, Gallimard, Le Promeneur, 1996, chap. III, p. 113 notamment.
2. « Le travail de la peinture consiste à mélanger les cinq couleurs. À l'est correspond le bleu-vert ; au sud, le rouge ; à l'ouest, le blanc ; au nord, le noir. Au ciel, le sombre (*xuan* 玄) ; à la terre, le jaune » (Escande, *op. cit.*, vol. 1, p. 31).
3. Escande, *op. cit.*, vol. 1, p. 11 *sqq.*
4. Tout du moins jusqu'à l'époque des Cinq Dynasties, des Song et des Yuan qui voient un changement de paradigme progressif.
5. Le Maître dit : « Concentre ta volonté sur la Voie, prends appui sur la Vertu, modèle tes actions sur le *ren*, et prends ton plaisir dans les arts » (子曰「志於道 據於德 依於仁 遊於藝」, texte ch. : Chinese Text Project : <http://ctext.org/analects/shu-er>). Trad. Anne Cheng, *Entretiens de Confucius*, Seuil, 1981, p. 62 et n. 1. Séraphin Couvreur traduit les Six Arts par « l'urbanité, la musique, le tir à l'arc, l'art de conduire un char, l'écriture et le calcul » (Ho Kien fou, Imprimerie de la mission catholique, 1895, p. 138, n. 6), et la traduction de James Legge (« the polite arts ») est également à signaler en ce sens qu'elle insiste justement sur leur fonction sociale et morale à l'origine (*The Chinese Classics*, vol. I, Oxford, The Clarendon Press, 1893, p. 196). Les *yi* sont strictement équivalents aux *xuwen* 學文, « polite studies », « not literary studies merely, but all the accomplishments of a gentleman also » (*Lunyu*, I-6, Legge, *op. cit.*, p. 140). Cf. notamment James F. Cahill, « Confucian elements

(au sens de principes de développement de l'homme de bien) mobilisée par Narisue dans sa conception de la peinture s'inscrit dans le droit fil de la référence confucéenne. La prégnance de ce modèle dans l'introduction explique que toute la première partie de la section soit entièrement consacrée à des images où se trouve affirmée sa vocation essentiellement didactique : chargée de susciter l'admiration ou le dégoût chez le spectateur, elle lui propose des *exempla* instructifs et susceptibles de le guider.

La première anecdote (§ 384) est de loin la plus longue et la plus complexe de la section. On peut la décomposer en plusieurs parties, même s'il s'agit dans tous les cas de la présentation de peintures ornant le palais intérieur, autrement dit le cadre de la vie publique et privée de l'empereur. Sur le modèle chinois, où l'on voit apparaître très tôt des programmes iconographiques impériaux dont le but est d'assurer par l'édification morale la pérennité de la dynastie¹, Narisue commence en effet sa section des peintures en évoquant longuement le décor monumental du palais impérial, et en tout premier les cloisons aux Sages (*Kenjō no shōji* 賢聖障子) du pavillon de l'Étoile polaire (Shishinden 紫宸殿), où figurent trente-deux portraits de fidèles conseillers, ministres avisés, généraux exemplaires et lettrés d'exception tirés de l'histoire chinoise². Un examen attentif de cette liste montre qu'elle ne s'appuie pas dans le détail sur un précédent continental et qu'elle pose un certain nombre de problèmes. Si sa logique interne se laisse malaisément saisir, le principe lui-même de la représentation du bon gouvernement s'inspire d'un précédent en Chine que Narisue explicite lui-même : selon lui, les cloisons auraient été exécutées pour la première fois pendant l'ère Kanpyō 寛平, c'est-à-dire pendant le règne de l'empereur Uda 宇多 (r. : 887-897), sur le modèle du pavillon de la Licorne (Qiringe 麒麟閣) édifié sur ordre de l'empereur Wudi 武帝 (r. : 141-87 av. J.-C.), et orné, sur ordre de Xuandi 宣帝 (r. : 74-49 av. J.-C.), de onze portraits afin d'honorer leurs modèles pour l'aide apportée à la dynastie contre les « barbares Xiongnu » (cf. *Hanshu* 漢書). Bien que particulièrement fameux et relevé par Narisue, cet exemple tiré de l'histoire des Han occidentaux n'est pas le plus ancien, qui semble être le Pavillon de la Lumière céleste (Lingguangdian 靈光殿), édifié entre 154 et 129 avant J.-C. par Liu Yu 劉餘, prince de Lu 魯. Les murs de ce bâtiment étaient couverts d'images exemplaires, parangons du bien comme du mal tirés des légendes ou de l'histoire chinoises (cf. *Lu Lingguangdian fu* 魯靈光殿賦, v. 160-167)³. Par la suite, les sources laissent à penser que les programmes forment des groupes plus homogènes, comme celui du pavillon de la Licorne qui, on l'a vu, montre une grande unité thématique et chronologique, ou celui de la Terrasse des Nuages (Yuntai 雲台) édifiée à Luoyang 洛陽 par l'empereur Guangwu 光武 (r. : 25-57) et ornée par son

in the theory of painting », dans Arthur F. Wright, *Confucianism and Chinese Civilization*, Stanford University Press, 1964, p. 77-102.

1. Cf. notamment Julia K. Murray, *Mirror of Morality: Chinese Narrative Illustration and Confucian Ideology*, University of Hawai'i Press, 2007.
2. Ienaga Saburō, *Jōdai Yamato-e zenshi*, 2 vol., Bokusui shobō, 1966, vol. 1, p. 23-26 ; Tokugawa Yoshihiro, Inoue Yasushi (dir.), *Gyobutsu: shōbyō chōdo* 1, coll. Kōshitsu no shihō vol. 6, Mainichi shinbunsha, 1994, p. 207-208. Il est à noter que le *Kokon chomon-jū* constitue la seule source prémoderne à fournir la liste complète des trente-deux sages, le reste de la documentation, au demeurant abondante, ne donnant pas le détail de son contenu iconographique.
3. Murray, *op. cit.*, p. 27.

fils Ming 明 sous les Hans orientaux de vingt-huit ou trente-deux portraits selon les sources (cf. *Hanshu*). Ces premiers modèles ont constitué des précédents assez puissants pour susciter des émules en Chine même. Et en 643, l'empereur Taizong 太宗 des Tang fait édifier à Chang'an 長安 le Pavillon qui atteint les nuages (Lingyange 凌煙閣) qui comprend vingt-quatre portraits destinés à célébrer la vertu des grands ministres et des sages ayant contribué à l'instauration de la dynastie¹. Ces précédents suggèrent que l'institution impériale japonaise s'en est délibérément inspirée afin de « manipuler ces modèles chinois comme des symboles lui permettant d'affirmer *sur le plan culturel* son droit à exercer le pouvoir »². L'enjeu s'est donc déplacé entre la Chine et le Japon, puisqu'il est de nature essentiellement culturelle, et non politique. Non seulement le principe suivi est le même, mais certains personnages portraiturés dans ces différentes listes se retrouvent dans les « Sages du Shishinden ». Enfin, si ces séries de portraits ne sont pas destinées à la salle du trône et ne sont donc pas directement associées à la personne de l'empereur contrairement aux cloisons du palais japonais, à partir de la fin des Hans occidentaux, des figures exemplaires commencèrent à être dépeintes sur des écrans portatifs (*pingfeng* 屏風) placés derrière le trône de l'empereur afin de souligner sa majesté et de marquer l'espace où il recevait ses ministres. Ce serait l'empereur Wudi des Hans occidentaux qui, selon le *Hanshu*, aurait exploité cette fonction didactique de la peinture en commandant un écran dépeignant les turpitudes du roi Zhou 紂 (1075-1046 av. J.-C.) des Shang 商 accompagné de sa maléfique concubine Daji 妲己, et en le plaçant auprès de son trône ou de son lit afin de pouvoir s'imprégner de cette leçon jour et nuit dans l'exercice du pouvoir. Si l'on ne peut donc pas faire reposer le programme iconographique du Shishinden en tant que tel sur des listes attestées en Chine, il faut cependant comprendre cette démarche dans la continuité des précédents continentaux : c'est le principe qui a été retenu, même si la composition de la liste relève de l'imaginaire politique japonais. Le contenu des cloisons – valeur d'exemplarité des modèles et de la référence à la Chine –, leur localisation au sein du palais intérieur – derrière la place occupée par l'empereur – et leur fonction – circonscrire et caractériser l'espace³ – permettent d'établir que le souverain japonais aspire, en commandant ces peintures, à être rapproché des grands exemples continentaux de souverains éclairés – Liu Yu de Lu, Xuandi des Han occidentaux, Ming des Han orientaux, Taizong des Tang –, et élabore ce programme iconographique afin de suggérer une comparaison implicite. En empruntant à toutes les époques de l'histoire de la Chine (telle qu'on pouvait la connaître dans le Japon du IX^e s.), l'empereur japonais construit sa personne et l'institution impériale de façon accumulative : juste incarnation dans l'archipel de la bienveillance politique, de la puissance civilisatrice que représente le modèle de souveraineté continentale, il assure la continuité morale et politique depuis les dynasties les plus anciennes (Shang et Zhou) et jusqu'à la plus récente (Tang) – contemporaine de l'édification pour la première fois des cloisons aux Sages –, selon un projet de symbolique politique extrêmement clair. L'impact physique

1. Murray, *op. cit.*, p. 27-28 ; cf. également Cahill, *art. cit.*, p. 79.

2. Kendall H. Brown, *The Politics of Reclusion. Painting and Power in Momoyama Japan*, University of Hawai'i Press, 1997, p. 75 (c'est moi qui souligne).

3. Estelle Leggeri-Bauer, *Le temps du récit, le temps du regard. Production et réception de la peinture narrative dans le Japon du XI^e au XIII^e siècle*, thèse de 3^e cycle, 2001, INALCO, p. 79 sq.

et l'effet de ces peintures sur le spectateur permettaient de placer l'empereur japonais dans le prolongement historique et culturel de ces exemples méritoires, à l'intérieur du paradigme représenté par cette procession de sages chinois, figurés grandeur nature¹ : non seulement inspiré par ces vertueux exemples, il était montré comme légitime héritier de ces modèles de conduite. Attestée par de très rares documents iconographiques dont les plus anciens sont des copies de peintures du XII^e siècle exécutées aux XVII^e-XVIII^e siècles, la tradition instaurée au début de l'époque de Heian 平安 s'est d'ailleurs poursuivie pendant toute l'histoire du Japon, de l'époque classique jusqu'à l'époque d'Edo 江戸 où au moins deux séries complètes ont été réalisées avant le XIX^e siècle, et sont aujourd'hui conservées².

Dans la mesure où il n'existait vraisemblablement pas, pour ces portraits imaginaires, de tradition iconographique accessible au Japon, un dispositif permettait d'identifier les modèles en les associant à des cartouches calligraphiés, et ce dès l'origine. De fait, Narisue poursuit son propos par une discussion sur le calligraphe auquel ces cartouches ont été confiés lors de restaurations effectuées au X^e siècle, Ono no Michikaze 小野道風 (894-966), données qu'on trouve confirmées par ailleurs³. Après avoir établi la date et le contenu iconographique des peintures, Narisue cherche à remonter aux sources des cartouches. Il est important pour lui de déterminer l'état et l'époque d'origine, ce qui permet d'inscrire sa démarche dans la légimité de cette époque patrimoniale, et dans une perspective historiographique⁴. Mais il ne s'arrête pas à des considérations factuelles ou à des commentaires au sujet de l'origine de ces peintures ou des cartouches qui les accompagnaient à l'époque classique. Il s'interroge également sur leur devenir, sur leur historicité, ce qui s'explique étant donné la nature même de ces peintures, leur fonction symbolique et leur importance dans la scénographie de l'institution impériale, d'une part, et la nature patrimoniale de son propre projet de compilateur, d'autre part. Les peintures originales étant perdues (le palais impérial ayant brûlé de nombreuses fois après 960 et la résidence de l'empereur s'étant déplacée à de nombreuses reprises dans des « palais provisoires », *sato-dairi*

1. Karen M. Gerhart, *The Eyes of Power: Art and Early Tokugawa Authority*, University of Hawai'i Press, 1999, p. 38-39.
2. Kawamoto Shigeo, Kawamoto Keiko et Miura Masayuki, « Kenjō no shōji no kenkyū. Ninnaji zō Keichō-do Kenchō no shōji o chūshin ni (1) et (2) », *Kokka*, n° 1028 (1979), p. 9-26 et n° 1029 (1979), 7-31 ; Kamata Junko, « Kenshō no shōji no kenkyū. Kansei-do o chūshin ni », *Biyō*, n° 5 (2009), p. 47-65. Bien que la date des peintures originelles fasse l'objet de nombreuses spéculations à l'époque prémoderne, l'ensemble monumental aurait été, selon Kawamoto Shigeo, exécuté pour la première fois au cours de l'ère Engi (902-923), cette réalisation ayant été entraînée par la modification de l'espace rituel du palais impérial entre la fin du IX^e et le début du X^e siècle (cf. Kawamoto, *op. cit.*, *Kokka*, n° 1028, p. 10-11). Depuis cette époque et malgré les vicissitudes de l'histoire japonaise, l'ensemble a toujours accompagné l'institution impériale sous une forme ou sous une autre.
3. *Honchō monzui* 本朝文粹 vol. 6, requête de Michizane au trône : « Je n'ai que peu d'habileté dans les arts libéraux, et peu de talent. Mon pinceau n'est ni divin ni merveilleux. Et pourtant, j'ai calligraphié par sept fois, au palais impérial, les cartouches des cloisons aux Sages du Pavillon de l'Etoile polaire » (芸少なく能少なし。神に非ず妙に非ず。然ども紫宸殿の皇居には、七廻賢聖の障子を書き)。
4. Les cartouches ne sont plus calligraphiés de son temps, ce que confirme une source contemporaine. En effet, les *Notes sur les règles du Palais intérieur* (*Kinpishō* 禁秘抄), rédigées autour de 1221 par l'empereur Juntoku 順徳 (r. : 1210-1221), mentionne également le fait qu'à cette époque – au début du XIII^e siècle –, les inscriptions ont disparu (éd. Sekine Masanao, Rokugōkan, 1925, vol. 1, p. 67).

里内裏¹⁾, Narisue s'interroge sur le devenir de ces pièces maîtresses du dispositif iconographique impérial, en évoquant notamment le Kan.in-dono 閑院殿, résidence aristocratique devenue palais provisoire à partir de 1168, restaurée par le gouvernement militaire de Kamakura en 1212 à la suite de l'incendie de 1208, puis en 1251 à la suite de l'incendie de 1249, jusqu'à son abandon définitif en 1259. À la suite du précédent du palais de Tsuchimikado 土御門殿 qui a servi de palais pendant le règne des empereurs Toba 鳥羽 (r. : 1107-1123), Sutoku 崇徳 (r. : 1123-1141) et Konoe 近衛 (r. : 1141-1155), le Kan.in-dono comportait l'ensemble des pavillons du palais historique, et semble avoir eu pour ambition de rappeler la splendeur de son modèle qui fut, quant à lui, définitivement abandonné en 1227 à la suite d'un ultime incendie. Pendant une partie du Moyen Âge, le Kan.in a représenté à son tour un idéal pour la cour impériale, au point d'être copié à plusieurs reprises. Malgré la splendeur du Kan.in, Narisue note de plus que, le terrain n'étant pas comparable à celui des bâtiments d'origine, le nombre de neuf travées du Shishinden de l'ancien palais a été réduit d'une unité², ce qui a eu naturellement des répercussions sur le programme iconographique, une partie des peintures ayant disparu dans le nouveau dispositif. L'évolution du décor a donc suivi les vicissitudes de cette résidence et s'explique par les contraintes pesant sur ses restaurations successives, jusqu'à l'époque du compilateur dont les sources sont limitées, la modestie de son rang lui interdisant vraisemblablement l'accès aux bâtiments eux-mêmes ou à des documents comme le *Kinpishô*³.

Dans la suite du texte, Narisue s'intéresse au programme iconographique des appartements privés de l'empereur dans le palais historique, et notamment le pavillon de Pureté et de Fraîcheur (Seiryôden 清涼殿). Il présente tout d'abord le décor de la Chambre des Démon (oni no ma 鬼間), centré sur la figure du roi Baize 白澤, animal fantastique du bestiaire chinois au service de l'empereur mythique Huangdi 皇帝. Considéré comme très efficace contre les démons, le roi Baize était dit n'apparaître, comme le *kirin* ou le phénix, que lorsqu'un sage souverain gouvernait le pays. Le motif lui-même était donc directement associé à la personne impériale ainsi qu'à la thématique tératologique puisque, selon le *Kinpishô*, le nom de cette pièce était lié à la peinture placée sur le mur sud, qui représentait le roi Baize en train de vaincre des démons⁴. Or, les apparitions maléfiques ou les manifestations sortant de l'ordinaire au sein du palais font l'objet de notations fréquentes dans la production anecdotique, et le *Kokon chomon-jû* ne déroge pas à la règle, qui en fournit de nombreux exemples dans le livre XVII de son recueil⁵. Le palais impérial et en particulier le palais intérieur, séjour de l'empereur, constituaient un lieu particulièrement sacré, taboué, où les phénomènes inquiétants prenaient un relief tout à fait particulier. C'est pourquoi il est fort possible que l'explication fournie par Narisue, même s'il reste prudent, selon

1. Nicolas Fiévê (dir.), *Atlas historique de Kyôto. Analyse spatiale des systèmes de mémoire d'une ville, de son architecture et de ses paysages urbains*, Centre du patrimoine mondial, Éditions de l'UNESCO - Éditions de l'Amateur, 2008, p. 81- 84, p. 117-120 et 431-435.

2. Ôta Seiroku, *Shinden-zukuri no kenkyû*, Yoshikawa kôbunkan, 1987, p. 822.

3. Pour une discussion sur l'évolution de l'ensemble à partir du palais historique et jusqu'au début du Moyen Âge, voir Kawamoto, *op. cit.*, *Kokka*, n° 1028, p. 11-15.

4. Éd. Sekine, vol. 1, p. 59.

5. Le livre XVII correspond aux sections 26, « Phénomènes étranges » Kaii 怪異 et 27 « Êtres à transformations » Henge 変化 (voir en particulier les anecdotes 583, 589, 590-595 et 598).

laquelle la représentation du roi Baize dans la Chambre des démons avait pour visée de « calmer les esprits démoniaques (*oni*) qui y résidaient », paraît tout à fait conforme à ce que nous savons des croyances de ce temps et dont le recueil témoigne de façon éloquente.

Dans son examen du décor monumental du palais, le compilateur porte ensuite son attention sur deux cloisons placées dans la seconde galerie du pavillon de Pureté et de Fraîcheur. La première est un écran portatif (*tsuitate* 衝立) qui présente sur sa face sud le lac Kunming 昆明池, lac artificiel creusé par l'empereur Wudi des Han occidentaux au sud-ouest de Chang'an¹. Creusé tout d'abord pour permettre à la flotte de l'empereur de s'entraîner à des batailles navales, il fut par la suite utilisé pour l'agrément : on y pratiquait la pêche dans des navires-dragons. Il est possible que la peinture originelle figurant sur l'écran du Seiryôden représentât une scène semblable, car, outre que les sources chinoises étaient connues et très appréciées au Japon, les *Annales des peintres célèbres des dynasties successives* (*Lidai minhuaqi* 歷代名画記) de Zhang Yanyuan 張彥遠 (v. 813-v. 879) atteste au ix^e siècle qu'une peinture de Zhang Sengyou 張僧繇 (actif vers 495-550), peintre et fonctionnaire à la cour des Qi et des Liang du Sud, intitulée *Deux dragons [au lac] Kunming* (*Kunming erlong tu* 昆明二龍図) « a été transmise à la postérité »². Le thème pictural du lac Kunming était donc déjà traité en tant que tel, et le *Lidai minhuaqi* était connu au Japon (en atteste le *Nihonkoku kenzaisho mokuroku* 日本国見在書目録, un catalogue des ouvrages chinois conservé au Japon établi vers 891). Enfin, les sources poétiques chinoises (cf. Ban Gu 班固, *Élégie de la capitale de l'Ouest*, *Xidufu* 西都賦, compilée dans le *Wenxuan*, etc.) laissent entendre que le thème du lac artificiel était associé dans l'imaginaire culturel à la pêche. Les sources historiques japonaises suggèrent que ce décor avait été commandé pour la première fois pendant l'ère Kônin 弘仁 (810-824), au cours du règne de l'empereur Saga 嵯峨 (r. : 809-823), grand amateur de culture continentale. On peut se faire une idée aujourd'hui de cette peinture, perdue depuis longtemps, grâce au plus ancien document iconographique conservé, qui remonte au xii^e siècle : il s'agit du *Rouleau illustré du grand conseiller Ban* (*Ban daïagon emaki* 伴大納言絵巻), très vraisemblablement exécuté sur ordre de l'empereur retiré Goshirakawa 後白河 (1^{er} rouleau, f. 14) et dont la composition générale est très proche des observations effectuées à l'époque d'Edo par Minamoto Munetaka 源宗隆 (?-?) dans son *Descriptif illustré de ce que j'ai vu et entendu au palais impérial* (*Hôketsu kenmon zûsetsu* 鳳闕見聞図説)³, ou de la copie actuellement en place dans le palais impérial de Kyôto (1855) et due à Tosa Mitsukiyo 土佐光清 (1808-1862), ce qui suggère une certaine stabilité formelle, qui s'explique par la nature et le rôle de l'œuvre : comme véhicule du programme iconographique de l'institution impériale, elle devait montrer la permanence de cette même institution. Sur sa face nord, l'écran portatif était orné d'une scène de chasse au faucon dans la plaine de Sagano 嵯峨野, thème pictural au sujet duquel la documentation

1. Ce fait est bien attesté dans les sources chinoises : *Mémoires historiques* (*Shiji* 史記), *Hanshu*, *Wenxuan*, etc.
2. Escande, *op. cit.*, vol. 2, p. 840.
3. Connu par plusieurs manuscrits (par ex. bibliothèque Waseda, 1 vol., 28 cm ; cote : W 03 00762 0001) et par des versions imprimées, cet ouvrage, bien que non daté, offre une documentation précieuse sur le sujet à l'époque d'Edo.

est beaucoup plus lacunaire. Cependant, un examen serré de ce programme décoratif permet de faire apparaître une forte complémentarité entre les deux peintures qui sont associées à des toponymes, chinois (Kunming) et japonais (Sagano) respectivement, toponymes eux-mêmes reliés à des capitales (Chang'an et Heian / Kyôto), à des personnages (l'empereur Wudi des Han et le capitaine de Sagano). L'opposition entre la Chine et le Japon est soulignée par les différences dans la composition des peintures – du moins selon l'idée qu'on peut s'en faire aujourd'hui – et par la variété des activités dépeintes (pêche / chasse). Leur position respective (tournée vers le sud / tournée vers le nord) permet également de suggérer tout un univers culturel et une vision du monde selon laquelle le Japon était complémentaire de la Chine. Implicitement mis sur le même plan et à égalité du modèle continental, le Japon est cependant associé à la direction nord, et donc à des parties du palais destinées à abriter la vie privée de l'empereur, alors que la peinture chinoise est orientée vers le sud – direction faste et officielle s'il en est –, la complémentarité thématique et iconographique se dédoublant d'une répartition fonctionnelle.

Un semblable dispositif d'opposition et de complémentarité régit la cloison située au nord de l'écran au lac Kunming, puisqu'elle place dos à dos, face au sud, les « panneaux de la mer déchaînée » (*ara-umi no sôji* 荒海の障子), un décor de « goût chinois » (*kara-e* 唐絵) – terme à dessein utilisé par Narisue lui permettant d'insister sur ces thèmes d'inspiration continentale – et, face au nord, une peinture représentant un paysage « japonais », les nasses d'Uji (*Uji no ajiro* 宇治の網代). Le *Kinpishô* de l'empereur Juntoku décrit également le programme décoratif de la face sud : « À l'extrémité nord [de la grande galerie], on a placé une peinture nommée *Panneaux de la mer déchaînée* où sont figurés, du côté sud, un être aux longues jambes portant un être aux longs bras et qui se tient dans l'eau, tandis que cet être aux longs bras, étendant la main, cherche à saisir des poissons dans l'eau »¹. L'étrange sujet de cette peinture, qui ne porte pas tant sur la mer elle-même que sur des êtres fantastiques supposés vivre de ses ressources, provient directement de la fusion de deux passages du *Classique des montagnes et des mers* (*Shanhaijing* 山海經, VI-22 et VII-22)². La peinture et son cartouche établissent un lien entre les « Longs bras » (Changbi 長臂) et les « Longues jambes » (Changjiao 長股), thèmes qui ne sont pas liés dans le texte original, manipulant donc clairement la source. L'examen a également permis de montrer que cette iconographie a sans doute été inspirée par le commentaire qu'en fait le *Taiping yulan* (juan 790, Barbares des quatre directions *siyi* 四夷 XI, Barbares du sud *nanman* 南蠻 6), mais sans reposer, semble-t-il, sur un précédent chinois. Le motif des « monstres pêcheurs » constituerait une innovation japonaise en peinture, au demeurant très remarquée dans le milieu de la cour impériale à l'époque classique : en témoignent au début du XI^e siècle le *Dit du Genji* (*Genji monogatari* 源氏物語, livre 2, « L'arbre-balai » Hahakigi 帚木)³ – passage qui constitue l'un des textes fondateurs du discours japonais sur la représentation et qui manipule d'ailleurs une source chinoise –, ou la réaction horrifiée des dames de la cour de l'impératrice Sadako 定子 (977-

1. Éd. Sekine, vol. 1, p. 44.

2. Rémi Mathieu, *Étude sur la mythologie et l'ethnologie de la Chine Ancienne*, 2 vol., Collège de France, Institut des hautes études chinoises, 1983, vol. I, p. 391-392 et 412, respectivement.

3. Uramatsu Kozen, *Daidairi-zu kôshô*, 30 vol., 1797, éd. Zôtei kojitsu sôsho, vol. 2, p. 87.

1000), telle que la décrit Sei Shônagon 清少納言 dans ses *Notes de chevet* (*Makura no sôshi* 枕草子, § 23 ; § 13 dans la trad. fr.). De fait, Narisue cite nommément cette dernière source dans son commentaire, soulignant l'impact visuel de l'image. La peinture placée au dos de la précédente, et donc face au nord, représente les nasses d'Uji, ce que confirme encore une fois le *Kinpushô* : « Au dos de cette peinture, on a dépeint les nasses de la rivière Uji et [un pêcheur] occupé à prendre de jeunes truites (*ayu*). Ce sont des peintures au lavis (*sumi-e* 墨絵) »¹. Beaucoup plus précis dans sa description du motif, ce texte d'un contemporain de Narisue apporte la plus ancienne indication sur la technique utilisée : le procédé et le traitement pictural rejoignent d'ailleurs ce que nous pouvons savoir des *Panneaux de la mer déchaînée*, l'ensemble de la cloison présentant une grande homogénéité sur le plan technique. Pratiquée l'hiver, la pêche aux nasses sur la rivière Uji est bien attestée dans la documentation historique – la chair des truites immatures étant très appréciée –, et dans l'imaginaire poétique comme marqueur de saison (*keibutsu* 景物) dès le *Man'yô-shû* 万葉集 (viii^e s.). Comme motif iconographique, on le retrouve également dans les peintures murales exécutées au milieu du xi^e siècle dans le temple Byôdô-in 平等院 à Uji, ou dans le *Récit illustré des origines miraculeuses du monastère Ishiyama-dera* (*Ishiyama-dera engi emaki* 石山寺縁起絵巻), produit par l'atelier de Takashina Takakane 高階隆兼 vers 1324-1326, et toujours conservé dans le trésor du monastère (5^e rouleau, f. 25-26). Ces deux peintures du Seiryôden sont mentionnées dans de nombreux documents de l'époque classique qui permettent de faire remonter leur élaboration à la fin du ix^e siècle, date à laquelle elles complètent la décoration monumentale du palais². Pour leur contenu, elles s'opposent sur tous les plans, à l'exception de la pêche, activité à mettre en relation avec l'idée d'abondance, et de bon augure. Le thème « chinois » est perçu comme lointain, fabuleux, et donc opposé au thème « japonais », placé du côté du familier, de l'intime (cf. le commentaire du *Genji*). Cette opposition se double d'un contraste entre une Chine imaginaire, « monstreuse », et un Japon bien réel, civilisé – la technique élémentaire de la pêche à mains nues étant implicitement dévalorisée par rapport à celle, beaucoup plus élaborée, des pêcheurs d'Uji.

À la suite d'une période de sinophilie intense correspondant à la construction de la nouvelle capitale de Heian (794) et au règne de l'empereur Saga, la fin du ix^e siècle, sous les règnes d'Uda et de Daigo 醍醐, voit l'arrêt officiel des ambassades en Chine et une modification du rapport à son modèle de la cour impériale, qui commence à élaborer de façon plus autonome son intégration raisonnée des apports chinois à la culture japonaise. Les deux dyptiques du Seiryôden témoignent éloquentement de cette alternance, dans le domaine de la peinture impériale, entre des thèmes exclusivement sinophiles et des dispositifs où ces thèmes sont confrontés par paires à des sujets locaux et familiers. La promotion de la peinture « de goût japonais » (*yamato-e* 大和絵) au sein du décor monumental du palais résulterait d'un projet tout à fait comparable à la valorisation de la poésie en langue vernaculaire, mise en avant par la volonté impériale à la même époque sous la forme de la première grande anthologie de ce type, le *Recueil des poèmes japonais anciens et modernes* (*Kokin waka-shû* 古今和歌集,

1. Éd. Sekine, vol. 1, p. 45.

2. Par la suite (et Narisue traite ce point dans l'anecdote), elles devront, en cas d'incendie, être recopiées sur la base de modèles conservés à la capitale, notamment dans la résidence Kamo.in.

v. 905) – peinture et poésie constituant toutes deux des modes expressifs privilégiés de l'institution impériale¹. L'ordre adopté par Narisue dans cette première anecdote de la section des peintures, ainsi que le choix opéré dans le programme iconographique, permet de souligner ce changement de paradigme culturel et l'apparition progressive de la peinture « nationale » – effet renforcé par la suite du récit puisque le compilateur poursuit sa description du palais en traitant en priorité des peintures attribuées par la tradition postérieure à Kose no Kanaoka 巨勢金岡 (act. 2^e moitié du ix^e s. - tout début du x^e s), et notamment des peintures de chevaux.

L'activité de Kanaoka correspond à la période pendant laquelle l'influence chinoise commence à diminuer, permettant l'émergence d'un style national très activement encouragé par l'État. Bien que ses contemporains (tels Sugawara no Michizane 菅原道真 par exemple) aient laissé des témoignages très éloquents de son talent décrit comme « merveilleux » (j. *myō* 妙), il ne reste aucune peinture originale de lui aujourd'hui. Seuls les documents écrits permettent de se faire une idée d'une carrière qui s'inscrit dans le cadre de la cour impériale et sous les auspices d'une relation privilégiée avec l'empereur Uda. Même si l'influence chinoise restait encore très sensible à son époque, il a représenté pour la tradition postérieure une première et très importante étape dans l'adaptation et la japonisation de la peinture des Tang. Tel qu'il est traité dans le texte de Narisue, ce personnage a constitué la transition entre la peinture Tang (*kara-e*) et la peinture « japonaise » (*yamato-e*), transition importante d'un point de vue à la fois stylistique et politique, puisque le *yamato-e* constitue un projet de nature idéologique et revient à affirmer dans le domaine pictural la légitimité culturelle nationale. Les descendants de Kanaoka se déprendront de plus en plus du style Tang afin d'élaborer des genres et un style propre au *yamato-e*, et l'atelier des Kose est resté bien vivant pendant toute l'époque classique. Les peintures de chevaux de Kanaoka sont également extrêmement intéressantes en ce sens qu'elles proposent un modèle de peintures miraculeuses bien connu dans les sources chinoises, et qui sera également illustré par l'anecdote suivante (§ 385), où l'action se déroule dans le monastère Ninna-ji 仁和寺, lieu de résidence de l'empereur Uda après son entrée en religion : le motif est vivant et sort du cadre pour agir sur le monde environnant, dépassant et invalidant la frontière entre artéfact et monde sensible. Les histoires d'images agissantes ou miraculeuses sont légions, et en particulier dans le domaine des représentations religieuses, mais ici ce n'est pas le cas. Les chevaux de Kanaoka sortent des peintures nuit après nuit pour aller brouter les fleurs peintes dans la chambre des Lespédèzes non loin de la chambre à coucher impériale, ou les rizières des alentours du Ninna-ji. Kose no Kanaoka, étant ainsi construit dans son exemplarité, on va donc élaborer une stratégie afin de réduire les peintures à l'impuissance. Un miracle en peinture appelant une solution picturale, c'est donc le peintre lui-même (ou l'un de ses descendants) auquel on va donner l'ordre de brider ces animaux trop remuants. Cette histoire doit être rapprochée d'anecdotes chinoises mettant en scène des peintures miraculeuses, telles que les chevaux de Han Gan 韓幹 (viii^e s.) dont des sources indiquent qu'ils semblaient « sortir de la peinture », ou les dragons de Zhang Sengyou ou de Wu Daozi 吳道

1. Alexander Soper, « The Rise of Yamato-E », *The Art Bulletin*, vol. 24, n° 4 (décembre 1942), p. 351-379.

子 (vii^e-viii^e s.)¹. Le parallélisme implicite entre ces grandes figures de la tradition chinoise et Kanaoka laisse entendre qu'à l'époque de Narisue, ce peintre faisait l'objet d'une construction à postériori tendant à l'ériger en champion de la peinture japonaise.

Les deux anecdotes 384 et 385 – qui n'en faisaient peut-être qu'une à l'origine, le découpage actuel étant proposé par les éditeurs scientifiques – présentent une grande unité, et la logique d'association repose sur deux niveaux de cohérences, thématique et topologique. Le compilateur part de l'espace le plus taboué (Shishinden, peinture politique) et achève sa description avec l'espace le moins sacralisé (privé), en passant par le Seiryôden (vie quotidienne de l'empereur). Du point de vue thématique, la logique est globale et présente en même temps un cheminement linéaire, par association d'idées. Ce faisant, Narisue évoque aussi un programme qui suggère l'apparition de la peinture japonaise comme genre à part entière dans le palais impérial, à côté de la peinture chinoise, genre qui, à être mis sur le même plan dans le dispositif décoratif palatial, gagne en légitimité. Le choix auquel a procédé le compilateur lui-même dans la masse des données existantes aurait reposé au début du Moyen Âge sur la réputation particulière de ces images, sur leur exemplarité, telles qu'on peut les saisir dans les sources médiévales. Le *Dit des Heike* (*Heike monogatari* 平家物語, livre I) par exemple cite précisément ces peintures comme représentatives du décor monumental du palais². Un consensus semble donc se dessiner à l'époque médiévale qui propose une liste à peu près fixe de peintures emblématiques et symbolisant l'institution impériale. Ces dernières fonctionneraient comme des sortes de *regalia* picturaux, à l'époque de Narisue et à celle, plus tardive, à laquelle s'est plus ou moins fixée l'épopée du *Heike* (entre le xiii^e et le xiv^e s.). Et le nom de Kanaoka, le « premier peintre », est placé de la même façon à la fin de l'énumération, et associé à l'ensemble, comme couronnant cette construction discursive. La nature emblématique de ces peintures et de la figure de Kanaoka s'expliquerait donc comme le résultat d'un travail historique sur la figure du peintre officiel, proche de l'empereur et exécutant génial du projet iconographique impérial. La raison de l'émergence de cette figure de préférence à d'autres peintres importants de l'époque classique tels que Kudara no Kawanari 百濟川也 (?-853) – d'origine coréenne comme les Kose –, serait à rapprocher de deux éléments : tout d'abord, Kanaoka a fondé une lignée, point évoqué Narisue dans l'anecdote 387. Quand bien même il s'agit dans une large mesure d'une reconstitution tardive, la lignée (biologique et / ou symbolique) constitue un paradigme essentiel à partir du Moyen Âge pour asseoir la légitimité d'une « voie », et le *Kokon chomon-jû* contribue largement à l'expression de cette forme d'orthodoxie de la transmission et de la pratique, puisque dans les anecdotes suivantes il va proposer des histoires en lien avec les continuateurs directs de Kanaoka. De plus, cette figure émerge exactement, on l'a vu, au moment où le Japon décide de rompre toute relation diplomatique (et pour plusieurs siècles) avec l'empire chinois et à se dépendre de façon volontariste de cette relation de dépendance culturelle, en élaborant son propre modèle : la « japonité » officielle. Ainsi la stratégie discursive reflétée par le programme iconographique présenté par Narisue ici suggérerait à la fois l'influence chinoise revendiquée au Japon

1. Escande, *op. cit.*, vol. 2, p. 553, 838, 900.

2. Éd. NKBT, *Iwanami shoten*, vol. 32, p. 110 ; trad. René Sieffert, *Dit des Heike* (*Heike monogatari*), Publications orientalistes de France, 1988, p. 49.

au VIII^e et au début de l'époque de Heian (IX^e - début X^e s.), mais également les efforts effectués parallèlement par la cour japonaise pour rivaliser avec le modèle chinois, et pour acculturer ces apports à partir de la fin du IX^e siècle – ce qui apparaît clairement dans l'anecdote 387. Enfin, l'histoire des chevaux merveilleux de Kanaoka, ou de descendants comme Hirotaka 弘高 (actif pendant le règne de l'empereur Ichijō 一条, 986-1011) – cf. les anecdotes 386 et 387 –, permet à Narisue de placer les peintres « japonais » (et donc à travers eux toute la peinture « nationale ») au même niveau que Zhang Sengyou, Han Gan ou Wu Daozi. Si la valorisation du *yamato-e* ou du *waka* (*i.e.* poésie japonaise) constitue le résultat d'une politique officielle et volontariste cherchant à doter l'institution impériale des moyens de rivaliser avec son modèle sur le plan culturel, on peut dire que le discours élaboré par Narisue dans le début de la section des peintures de son recueil permet de servir un dessein comparable.