Cipango

Cahiers d'études japonaises

15 | 2008

Guerre, colonialisme et commémoration

Capitalscapes. Folding Screens and Political Imagination in Late Medieval Kyoto, par M. P. McKelway

Nicolas Fiévé

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cipango/420>

DOI : 10.4000/cipango.420

ISSN : 2260-7706

Éditeur

INALCO

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2008

Pagination : 238-245

ISBN : 978-2-85831-177-4

ISSN : 1164-5857

Référence électronique

Nicolas Fiévé, « *Capitalscapes. Folding Screens and Political Imagination in Late Medieval Kyoto*, par M. P. McKelway », *Cipango* [En ligne], 15 | 2008, document 3, mis en ligne le 13 novembre 2011, consulté le 30 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cipango/420> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cipango.420>

Ce document a été généré automatiquement le 30 juin 2021.

Cipango est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Capitalscapes. Folding Screens and Political Imagination in Late Medieval Kyoto, par M. P. McKelway

Nicolas Fiévé

RÉFÉRENCE

Capitalscapes. Folding Screens and Political Imagination in Late Medieval Kyoto, par M. P. McKelway, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2006, 280 pages + 38 pl. couleurs et 144 ill. monochromes. ISBN 0-8248-2900-X

- 1 Au milieu du xvi^e siècle, alors que le gouvernement des shoguns Ashikaga atteint son crépuscule, Kyōto, la capitale, est devenue l'enjeu de toutes les convoitises. Les clans rivaux sont prêts au coup de force. Coalitions, pactes et trahisons entre les maisons des seigneurs et de leurs vassaux demeurent le quotidien d'une société troublée, à la recherche d'une autorité capable d'assurer la stabilité de la cité. Les palais des shoguns Yoshimitsu (1358-1408) et Yoshimasa (1436-1490), dont les architectures et les jardins luxuriants avaient symbolisé la prospérité du pouvoir des Ashikaga, ont été délaissés pour des demeures fortifiées, ceintes de larges douves, comme celle de Nijō, édifée en 1569 par Oda Nobunaga (1534-1582) pour le shogun Yoshiaki (1537-1597), avec des pierres provenant des statues de bouddhas réquisitionnées dans les temples de la ville. Bien que la capitale des fleurs, comme on l'avait autrefois nommée, renfermât encore de quelques trésors de l'architecture palatiale, son territoire avait été parsemé de dizaines de bastions et de forteresses, d'où les guerriers contrôlaient de toutes parts les chemins menant aux provinces avoisinantes.
- 2 Les peintures montées sur paravent de vue à vol d'oiseau de « la capitale et ses alentours », *rakuchū rakugai-zu*, apparurent dans ce contexte d'instabilité politique et de violence, vers le début du xvi^e siècle pour les premières d'entre elles. Comme le suggère Matthew McKelway, l'auteur de ce livre bien documenté et richement illustré, ces

œuvres de commande, qui dépeignent les scènes quotidiennes d'une ville riche et paisible, évoquent le théâtre imaginaire d'une hypothétique stabilité politique, organisée autour du pouvoir des Ashikaga. Il n'en demeure pas moins que ces peintures demeurent des sources d'information de premier plan, tant pour l'histoire de l'art, que pour la connaissance de l'histoire urbaine de la période.

- 3 Selon un passage du *Sanekatakō-ki*, l'histoire des *rakuchū rakugai-zu* commencerait en l'an 1506, lorsque Tosa Mitsunobu († 1522 ?), alors à la tête de l'atelier impérial de peinture, réalisa « dans un style nouveau », sur une paire de paravents, une vue de la capitale « tout à fait étonnante ». L'œuvre est de nos jours disparue, mais quatre autres peintures du XVI^e siècle ont subsisté, toutes attribuées à des membres de l'école Kanō, et près de quatre-vingts paravents de ce type sont dénombrés pour l'époque d'Edo (1603-1867).
- 4 Historien de l'art, Matthew McKelway consacre le premier chapitre de l'ouvrage (p. 1-11) à la présentation des travaux d'historiens japonais sur les auteurs de ces œuvres, ainsi qu'à leur intérêt pour de nombreux aspects de l'histoire médiévale et moderne. Ce faisant, il rappelle qu'Horiguchi Sutemi y a consacré en 1943 une étude centrée sur l'architecture du XVI^e siècle, que Takeda Tsuneo, à l'occasion d'une exposition au Musée national de Kyōto en 1965, a établi pour la première fois leur une mise en perspective au sein l'histoire de l'art japonais, qu'en 1967, Yamane Yūzō en a retracé l'apport à l'histoire de la peinture de genre, alors que Tsuji Nubuo, en 1976, complétait époque par époque les travaux entrepris onze ans plus tôt par Takeda. Depuis les années 1980, plusieurs monographies, comme celle d'Okami Masao et Satake Akihiro sur le paravent Uesugi (1983), ont permis une compréhension d'éléments ayant trait à l'histoire politique et économique, mais aussi à l'architecture, aux mœurs, aux fêtes, à la représentation de la nature et des saisons.
- 5 Dans le deuxième chapitre (p. 12-45), l'auteur expose en une synthèse fort utile les grandes lignes qui ont prévalu à la composition de ces paysages, toujours montés sur une paire de paravents de six panneaux chacun. Sur ces peintures, le paysage de la capitale se compose simultanément de scènes urbaines, *rakuchū* ou l'« intérieur de la ville », et d'autres des campagnes, hameaux et montagnes alentour, *rakugai* ou l'« extérieur de la ville ». Les quatre paires de paravents les plus anciennes montrent la ville haute sur la moitié gauche d'un paravent, la ville basse sur la moitié droite, la séparation entre les deux vues se faisant à hauteur de la Première avenue, *Ichijō*. Cette représentation ne copie toutefois pas la réalité physique de Kyōto. La ville haute, d'une taille réelle plus réduite que celle de la ville basse, mais où s'assemblaient les demeures des grands de la société, occupe la totalité de la moitié gauche de chacun des paravents et en couvre parfois une partie de la moitié droite, alors que la représentation de la ville basse ne dépasse guère les deux tiers d'une moitié droite.
- 6 Selon McKelway les techniques d'exécution de ces paysages de la capitale ne sont pas sans similitude avec celles de la peinture religieuse. La perspective cavalière, composée ici de lignes horizontales que coupent des diagonales à un angle de 45 degrés environ, est un procédé graphique connu au Japon depuis la *Légende illustrée du Prince Shōtoku* (XI^e siècle), peinte au Hōruiji, ou les rouleaux peints du *Genji monogatari* (XII^e siècle). Néanmoins, les *rakuchū rakugai-zu* évoqueraient davantage les représentations de topographies sacrées peintes au cours de la seconde moitié du Moyen-Âge. McKelway retrace une généalogie de ces influences, depuis les mandalas du sanctuaire de Kasuga, en passant par ceux des paravents en deux paires de six panneaux du *Paysage du mont*

Koya (XIV^e siècle) ou des *Fêtes de Hie Sannō et de Gion* (XVI^e siècle), dans lesquels, déjà, les nuages de brume permettaient au peintre de cadrer les vues qu'il désirait montrer, tout en dissimulant celles qui ne l'intéressaient pas. La *Carte illustrée de l'Onjōji*, une œuvre du XIV^e siècle, comporte en outre les noms de chaque édifice, un procédé adopté dans la plupart des paravents de la capitale.

- 7 Le ou les auteurs du paravent Sanjō ont utilisé un mélange de poudre d'or et de glue, *kindei*, dont l'apparence discrète permet de rendre les nuages en fondus délicats. L'apparition sur le paravent Uesugi d'aplats à la feuille d'or, dont l'effet saisissant est accentué par une sous-couche épaisse, *gofun*, qui donne du relief aux nuages, marque un tournant dans l'histoire de la peinture de paysage. McKelway y voit l'utilisation d'une technique jusqu'alors réservée à la peinture sacrée, permettant en quelque sorte d'associer le paysage de la capitale à une image paradisiaque.
- 8 Les peintres du XVI^e siècle puisèrent ainsi dans les techniques picturales de représentations de topographies sacrées afin d'élaborer la composition des paysages de Kyōto. Quant au choix des scènes montrées, il tire son influence de la peinture des lieux renommés, *meisho-e*, dont la tradition est antérieure aux origines de Kyōto. Une des originalités du *meisho-e* consiste en l'association d'un lieu à une activité humaine, comme la chasse au faucon dans la plaine de Sagano ou la contemplation des cerisiers à Daigo. Ces activités se tenaient le plus souvent à une date ou à une période précise de l'année, et l'évocation des différents lieux renommés a permis aux peintres de présenter le passage des quatre saisons et des douze mois d'une année, s'inspirant d'une tradition picturale appréciée depuis l'époque de Heian.
- 9 L'étude des deux plus anciens paravents de la capitale forme le cœur de l'ouvrage de McKelway. Il consacre un troisième chapitre (p. 46-97) au paravent Sanjō (également connu sous le nom de Machida), peint autour des années 1520-1540, et un quatrième chapitre (p. 98-142) au paravent Uesugi, peint dans les années 1560-1570 par Kanō Eitoku (1543-1590). L'expression « une paire de paravents de la capitale et ses environs », *rakuchū rakugai no zu no byōbu issō*, a été mentionnée pour la première fois en 1643 dans le *Hokuetsu gunki*, à propos de cette œuvre d'Eitoku, qui a été classée Trésor national en 1995.
- 10 Peinture de genre autant que de paysage, le *rakuchū rakugai-zu* est caractérisé par la présence d'une multitude de scènes de la comédie humaine. « Riches et pauvres, vieux et jeunes, hommes et femmes », *kisen ronyaku nanyō*, comme l'on disait alors, donnent vie à la cité, à travers parfois plus de deux mille personnages peints, où s'animent aristocrates, guerriers et marchands, métiers d'artisanat, acteurs, danseurs et jongleurs, cérémonies à la cour ou processions religieuses. Ce faisant, le *rakuchū rakugai-zu* rassemble en une composition complexe des éléments picturaux hérités tout à la fois des peintures de saisons, *shiki-e*, d'événements mensuels, *tsukinami-e*, de célébrations annuelles, *nenjūgyōji-e*, et de lieux renommés, *meisho-e*, tout en inaugurant un style majeur de la période pré-moderne, la peinture de genre, *fūzoku-e*.
- 11 Si elle recherche avec ténacité l'origine de ces influences picturales, l'approche de McKelway se distingue par sa capacité à relier une parfaite connaissance des peintures et des scènes qu'elles dépeignent au contexte historique dans lequel ces œuvres de commande, destinées au cadeau, ont été produites. Les sources d'époque indiquent que le shogunat avait envoyé plusieurs de ces paravents aux cours de Corée et de Chine. Un autre, montrant le château d'Oda Nobunaga à Azuchi, fut donné au missionnaire jésuite Alessandro Valignano (1539-1606) pour le pape Grégoire VIII, qui le reçut au printemps

1585. Mais, c'est surtout au Japon que les paravents étaient offerts, aux seigneurs de province, assumant ainsi un rôle de représentation symbolique du centre – la capitale des Ashikaga et de la cour impériale – pour la périphérie. McKelway n'exclut pas que le premier paravent peint par Tosa Mitsunobu ait procédé d'une commande de la cour destinée à remercier le clan Asakura des sommes considérables concédées par celui-ci pour la cérémonie d'investiture de l'empereur GoShikawara. Tsuji Nobuo voit, quant à lui, un subtil geste politique dans le présent d'Oda Nobunaga du paravent Uesugi à son dernier rival, Uesugi Kenshin (1530-1578).

- 12 Bien que Tosa Mitsunobu et Kanō Eitoku aient composé des œuvres d'art de premier plan, McKelway les déchiffre comme des outils de légitimité politique. D'où une image idéale de la capitale qui privilégie les palais de l'empereur, du shogun et du puissant clan Hosokawa, les maisons des vassaux qui leur étaient fidèles, les temples de l'école Rinzaï et tous les monastères du Gozan, surreprésentés sur ces paravents au détriment des temples des autres écoles bouddhiques.
- 13 En dépit de la précision d'exécution des scènes, la datation exacte des paysages urbains demeure incertaine, conséquence, peut-être, de la représentation d'un microcosme politique idéalisé. L'étude des édifices peints sur le paravent Sanjō révèle plusieurs incohérences historiques. La datation entre de 1521 et 1525 de l'œuvre, établie jadis par Horiguchi Sutemi en se basant l'identification du palais shogunal comme étant le palais des saules, alors que les autres paravents du XVI^e siècle représentent le palais des fleurs, a été battue en brèche par Takeda, qui se fonde sur un passage du *Nisui-ki* faisant état de la construction d'un palais pour Ashikaga Yoshiharu (1511-1550) à Sanjō seulement à partir de 1525, le jeune shogun restant jusque-là hébergé dans d'autres demeures, dont celle des Hosokawa. McKelway se range derrière cette datation pour considérer que le palais shogunal pourrait être celui qui fut bâti dans la ville haute après 1525, et que la peinture ne serait donc pas antérieure à cette date. La présence du Seiganji, détruit en 1536 par les moines de l'Enryakuji, permettrait de préciser davantage la date du paysage, mais plusieurs anachronismes demeurent. Parmi ceux-ci, l'absence complète des temples de la secte du Lotus, qui n'ont été détruits qu'à partir de la même année, alors que le Dongein, anéanti par le feu en 1527, reste quant à lui parfaitement identifiable, de même que le Manjuji, disparu en 1528 selon les notes de Washio Takayasu, ou le Kōshōin, brûlé en 1529 selon celles de Konoe Hisamichi.
- 14 Matthew McKelway poursuit son investigation en s'interrogeant sur l'identité de l'auteur du paravent Sanjō, attribuée jusqu'aux années 1960 à Tosa Mitsunobu, avant que la paternité généralement admise n'en revienne à Kanō Motonobu (1476-1559). Depuis la découverte récente de plusieurs peintures issues de collections privées portant le sceau de « Naonobu », un autre nom de Kanō Shōei (1519-1592), le fils de Motonobu, il est désormais possible de mieux saisir l'originalité de ce peintre, chez qui McKelway voit l'auteur du paravent Sanjō. Si la composition d'ensemble du paravent évoque celle des *Huit vues de Xio et Xiang*, peintes par Shōei sur les *fusuma* du temple Jukōin, le trait de pinceau qui brosse les personnages rappellerait ceux du *Mandala du mont Fuji* et de la *Vue du Jōtenji*, ou plus encore ceux de sept peintures en forme d'éventail de lieux renommés de Kyōto, dont les reproductions ont été publiées la première fois en 1998 par le musée d'art de Boston. Agé de quinze ans en 1534, le jeune Shōei s'était sans doute spécialisé au cours de ces années dans ce genre pictural, puisque pas moins de soixante-dix peintures en forme d'éventail portent son sceau « Naonobu ». Pour McKelway, il aurait donc pu exécuter le paravent autour des années

1535-1540. L'hypothèse est intéressante, mais l'exemple des *Huit vues de Xio et Xiang* ne convainc guère, surtout si l'on considère que Shōei les eût réalisées une vingtaine d'années après la date présumée du paravent Sanjō. Quant à la question du style de l'exécution, on ne peut exclure la participation de l'adolescent à la réalisation collective des scènes de genre, mais pour une œuvre par ailleurs conçue sous la direction de son père Motonobu.

- 15 La paternité du paravent Uesugi à Kanō Eitoku ne saurait quant à elle être sujet à caution. Le paravent porte les sceaux de « Kuninobu », c'est-à-dire Eitoku, et plusieurs sources d'époque, comme le *Kenshin-kō go sho shū*, attestent du don fait en 1574 par Nobunaga à Kenshin d'un paravent de la capitale, exécuté par ce peintre en l'an 1565. La généalogie des détenteurs de l'œuvre est par ailleurs bien connue depuis son arrivée dans la famille Uesugi, ce qui lève les doutes sur son origine.
- 16 Le microcosme représenté ne diffère guère dans la composition de celui du paravent Sanjō. Les palais du shogun et des familles influentes y occupent une place centrale, notamment celui de Muromachi, placée à proximité du Shōkokuji, le temple tutélaire des Ashikaga, ceux des Hosokawa, accompagnés de leurs temples funéraires Yōtaiin, Zenshōin et Taishin-in, ou ceux des Miyoshi et des Yakushiji. Nonobstant, la datation de ce paysage demeure elle aussi une source d'interrogations. La présence des bordels de la venelle Hatakeyama et la ruine de la résidence du même nom, survenue après la mort de Hatakeyama Tanenaga en 1545 et de celle de son frère Masakuni en 1550, montrent une scène postérieure au milieu du XVI^e siècle. Plusieurs éléments relatifs à l'ascension politique de Miyoshi Nagayoshi (1522-1564), survenue après la bataille d'Eguchi en 1549, confirment cette hypothèse. La présence d'une demeure portant le nom de « Miyoshi Chikuzen » désigne Yoshinaga, le fils de Nagayoshi, honoré en 1560 par le shogun du titre de « Chikuzen no kami », alors qu'une autre porte le nom de « Matsunaga Danjō », soit Matsunaga Hisahide, le vassal de Nagayoshi qui, quelques années plus tard, a participé à l'attaque du palais shogunal et a forcé le shogun au suicide. Pourtant, dans le même temps, la présence d'édifices considérés comme disparus au cours des années 1540-1550 et l'évocation d'un ordre politique antérieur à la bataille d'Eguchi sont attestées par la présence des palais des *kanrei* et *tenkyū* Hosokawa, du daimyo d'Izumi, de Yakushiji Motofusa et Takabatake Nagatada, deux guerriers démis par les Miyoshi lors de la bataille d'Eguchi. Pour l'historien Takahashi Yasuo, ces anachronismes s'expliqueraient par la volonté du peintre ou de son commanditaire de présenter une image rétrospective de l'histoire récente de la ville. Il n'exclut pas non plus le fait que la copie de modèles, qui était à l'origine du travail de production d'images de la famille Kanō, des images exécutées le plus souvent à partir de recueils de formes, ait favorisé la reproduction de scènes déjà peintes sur des paravents plus anciens.
- 17 Le paravent Uesugi présente en outre des caractères absents des quatre autres paravents de Kyoto peints au XVI^e siècle. L'automne et l'hiver couvrent l'essentiel du paysage de la ville haute et les scènes du nouvel an débordent largement la seule vue du palais impérial. Une longue procession part de la demeure du *kanrei* Hosokawa pour se rendre au palais shogunal. Le défilé de la fête de Gion est dépeint avec force de détails, de même que les scènes de la vie quotidienne dans la ville basse. Enfin, la présence de plusieurs sites évoquant la vie du shogun aurait été soulignée par Eitoku. Au Nanzenji, le toit couvert d'écorces de cyprès – et non de tuiles comme cela était probablement le cas dans la réalité – rappellerait que Yoshiteru était né dans ce temple en 1536. Devant

la résidence Buei, où il habita à la fin des années 1550-1560, le jeune shogun serait montré au centre d'un groupe de guerriers alors qu'il assiste à un combat de coqs, ce qu'attesterait la présence des chevaux sellés de cuir rouge. La scène des cerisiers en fleur à Kurama, perçue jusqu'alors par les historiens de l'art comme un anachronisme, parce que cette moitié de paravent dépeint des vues de l'automne et de l'hiver, évoquerait la visite que le shogun y fit une dernière fois au troisième mois de l'an 1565, peu de temps avant sa mort. Tout au long d'un passionnant quatrième chapitre, McKelway continue à faire parler les scènes du paravent, qu'il situe en fin de compte dans le contexte politique des années 1560 et qui n'aurait probablement pas encore été achevé à la mort de Yoshiteru en 1565.

- 18 L'auteur complète son analyse par un cinquième chapitre (p. 143-163) dans lequel il revient sur la galerie de quelque deux mille personnages peints par Eitoku sur le paravent Uesugi. Plutôt que des figures individuelles, ceux-ci évoquent des groupes de personnages anonymes : élites, gens du peuple, religieux ou artistes. Avant d'aborder la description de la longue liste des métiers et autres activités de l'époque que la peinture fait revivre sous nos yeux, il retrace l'évolution de l'image du shogun, dont le visage a été progressivement caché, comme le voulait jusque-là la tradition picturale de représentation de la figure de l'empereur.
- 19 Avant de clore son étude, l'auteur consacre deux courts chapitres aux évolutions ultérieures du genre : les paravents de châteaux (chapitre 6, p. 165-177) et les scènes de la capitale peintes au cours de l'époque d'Edo (chapitre 7, p. 178-200). Il revient sur les sources relatives au paravent du château d'Azuchi, offert par Oda Nobunaga au jésuite Valignano. Il présente les *Huit vues renommées d'Ōmi*, une peinture sans doute réalisée par Eitoku autour des années 1570, avant d'évoquer les paysages que ce dernier avait exécutés sur les parois du château d'Azuchi, détruit peu de temps après la mort de Nobunaga. Au travers de ces différents paravents, comme celui de la résidence Juraku, le palais fortifié que Toyotomi Hideyoshi se fit bâtir à Kyōto à partir de 1586, le développement du genre, loin de se limiter à la seule ville de Kyōto, s'étend à l'ensemble des lieux du pouvoir politique. Après les scènes du Kyōto des Ashikaga, les paravents ont dépeint le château d'Oda Nobunaga à Azuchi, le palais Juraku de Hideyoshi à Kyōto, mais aussi ses châteaux à Hizen Nagoya et à Ōsaka, et, enfin, le château des shoguns Tokugawa à Edo ou leur palais Nijō à Kyōto. La représentation des lieux de pouvoir a été exprimée dans le même temps à travers les scènes de processions qui se déroulaient devant les portes de ces grandes résidences fortifiées. On peut ainsi découvrir, d'un paravent à l'autre, la procession de l'empereur GoYōzei, invité en 1588 par Hideyoshi à Juraku, celle de l'empereur GoMizunoo, invité en 1626 par le shogun Tokugawa Iemitsu au château de Nijō, celle du shogun Ieyasu ou Hidetada en visite à l'empereur GoYōzei ou GoMizunoo (paravent Yamaoka), les *mikoshi* de Gion passant devant le château de Nijō des Tokugawa (paravent Shōkōji) ou le défilé de Tokugawa Masako se rendant au palais impérial pour son mariage avec l'empereur.
- 20 Environ quatre-vingts paravents de paysages urbains subsistent de nos jours, ce qui laisse à penser qu'un nombre bien plus important de ces peintures a probablement été réalisé entre le XVI^e siècle et le XVIII^e siècle. Les scènes de paysages urbains représentent ainsi un genre majeur de la période, supérieur en nombre à la soixantaine de paravents montrant l'arrivée des occidentaux au Japon (*nanban byōbu*). Les scènes de Kyōto ont été exécutées selon des critères de composition semblables à ceux du paravent Sanjō, et cela longtemps encore après que les shoguns Tokugawa s'étaient installés à Edo. Si les

vues de la capitale à la fin du Moyen-Âge restituent l'image idéale d'une capitale apaisée qui ne correspond pas à l'instabilité politique d'alors, les peintures de l'époque d'Edo expriment quant à elles la réalité hégémonique du pouvoir en place. Pourquoi ces scènes furent-elles produites en aussi grand nombre ? Parce qu'elles furent des outils de légitimité politique, tant pour celui qui l'offrait que pour celui qui la recevait ? la question demeure. Quoi qu'il en soit, Kyōto demeurerait encore à cette époque le point culminant du rayonnement de la culture classique. Le développement considérable au cours de l'époque d'Edo des cartes et des récits illustrés des lieux renommés de la capitale montre un intérêt croissant pour une connaissance de la culture urbaine, à laquelle participaient aussi les paravents de paysages urbains. En ce sens, selon McKelway, ils s'inscrivent dans un phénomène culturel qui déborde le cercle très fermé des détenteurs du pouvoir politique et militaire.

- 21 Nous ne pouvons que rendre hommage à Matthew McKelway de leur avoir consacré cette belle étude qui faisait jusqu'alors défaut en langue occidentale. Elle comble un maillon manquant de l'histoire de la peinture du Japon pré-moderne. Elle ouvre aussi la porte à de nouveaux travaux sur l'histoire urbaine de la période. Que l'auteur de ce livre en soit remercié.